الأدب المُقارَن

أُصولُه وَتطوّرُه وَمناهجُه

الدكتور الطّاهر أحمد مكّى
أستاذ الأدب فى كلية دار العلوم
جامعة القاهرة



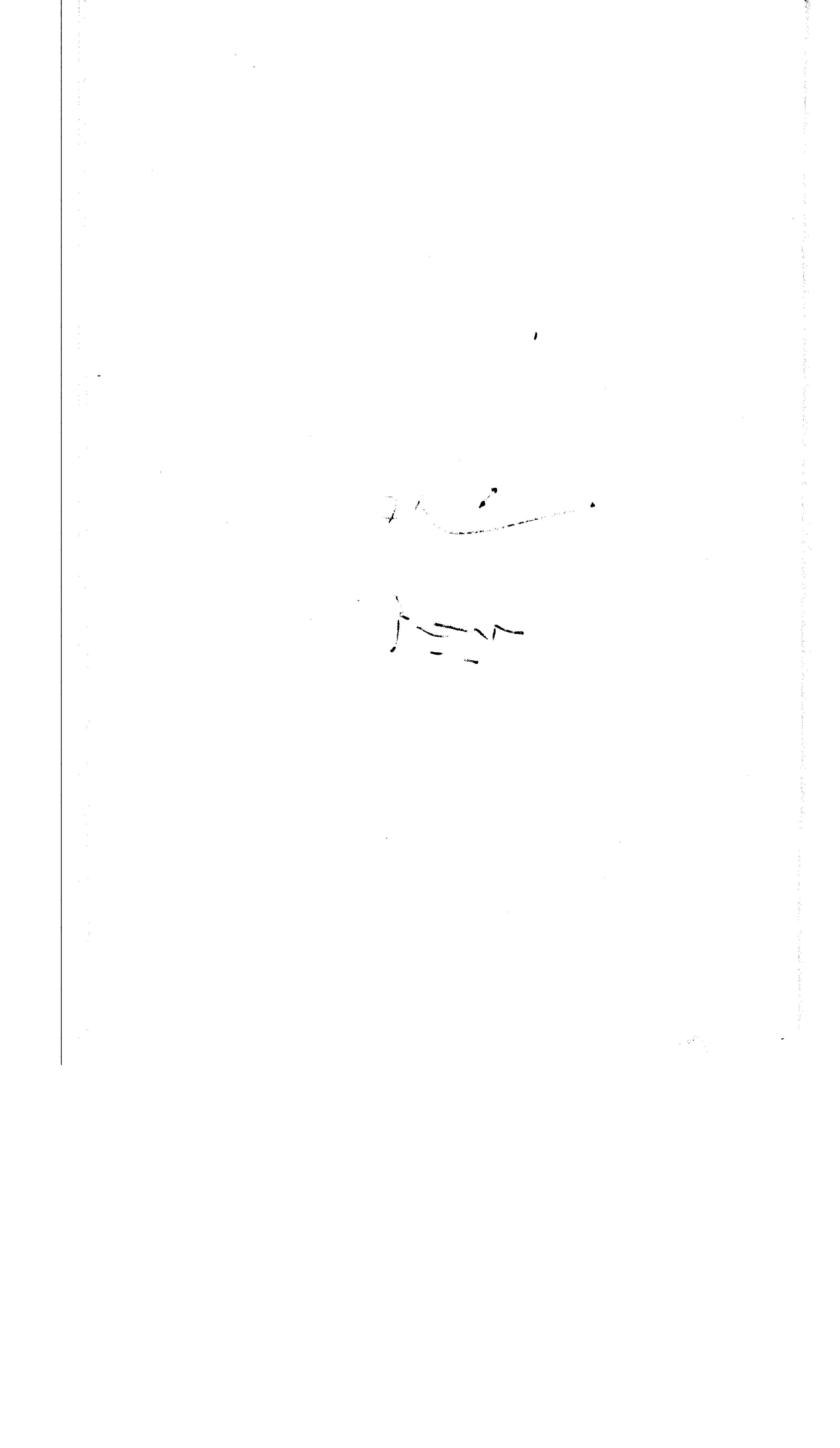
دار المعارف

● الطبعة الأولى:
رمضان ١٤٠٧هـ
مايو ١٩٨٧م

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

الأدَبُ المُقَارَن

أصُوله وَتطوّره وَمنَاهجُه



إلى ذكرى أستاذيّ الجليلين:

الدكتور إبراهيم سلامة

والدكتور عبد الرزّاق حميدة

أوّل من علّماني فى الأدب المقارن حرفا.

● **كلمة :**

هذا كتاب أتعبنى كثيرا، ومؤكد أن قارئه سوف يتعب معى، إذ كان علىّ أن أطوف بأركان الدنيا بحثا وراء الأدباء من كل الطبقات، عظامًا ومتوسطين ولا شىء، والرحّالة والمؤلفين، والأنواع الأدبية، والمذاهب النقدية، فى لغات عديدة، وأسماء لا تنتهى، سهلة النطق تارة، ومزعجة تارة أخرى، وعلى امتداد مساحة من الزمان تتجاوز آلاف الأعوام، ومع ذلك أحسست وأنا أعانى كتابته بلذة لا تعدلها لذة، ومتاع لا يعدله متاع، وأثق أن متعة القارئ لن تقل عن متعتى بحال.

كان وراء تأليفه الرغبة فى أن نتقدم خطوة بعمل عظيم قام به المرحوم الدكتور محمد غنيمى هلال منذ أكثر من خمسة وثلاثين عاما، لنقدم تصورا جديدا متكاملا لعلم الأدب المقارن فى ضوء المتغيرات التى أصابت عصرنا، والإفادة من تفجّر المعرفة حولنا، وأن نلحق بالركب العالمى فى هذا المجال، وأعلم بدءا أن بعض مباحثه فوق مستوى من يرون ليس فى الإمكان أبدع مما كان، وأن البعض سوف يضيق به «لأنهم لا يعملون ويؤذى نفوسهم أن يعمل الناس»، ومع ذلك كان لابد أن يتصدى لهذه المهمة أحد، وأن يحمل البحث فى الأدب المقارن إلى حافة الأعوام التى نعيشها الآن، تاركا لغيره أن يمضى به فى قادم الأيام عبر مفاجآت عصرنا ومذهلاته.

سوف يلحظ القارئ أن الأمثلة الأوربية كثيرة، أكثر مثلا من الأمثلة الإسلامية، وهو أمر يؤسف له، ولم يكن بوسعى التغلب عليه، لأن آداب الشعوب الإسلامية فى جملتها مجهولة لنا تماما، باستثناء شذرات لا تغنى شيئا فى مجال الأدب المقارن قد ترجمت من الفارسية أو التركية أو الأوردية، وأما بقية الشعوب الإسلامية والأسيوية والأفريقية فآدابها مجهولة لنا تماما.

ولهذا آثرت أن تكون أمثلتى من الأعمال الأوربية المترجمة إلى اللغة العربية ما أمكن، ليتاح للراغب فى التوثيق والتوسع وتكوين رأى ذاتى أن يعود إليها،

وفضّلت ألّا يتسع ذكر هذه الأعمال حتى لو تكرر الأخذ منها، وتعدّد التمثيل بها، وأَمَلَّ أيضا، لأن جلّها أسماء تصك سمع القارئ العربى المتوسط الثقافة للمرة الأولى، فلأن يصطدم بها كثيرا، وتثبت فى عقله أخيرا، ولو ضاق بهذا التكرار قليلا، خير من أسماء أجنبية عديدة ومتغيرة تحاصره فى كل خطوة، فيضيق بها، ويضيع معها، ولا يستطيع أن يمسك بالفكرة بين طوفانها.

ولمواجهة صعوبات كتابة الأسماء اللاتينية فى المطابع العربية، وكثرتها، فقد تجاوزت عن هوامش عديدة، أعرف أن جل القراء لن يفيدوا منها شيئا، وأن كتابتها مجرد زخرفة سخيفة يقع عبؤها على المؤلف والناشر، كتابة وجمعا وتصحيحا وأوردت بآخرة الكتاب قائمة وافية بكل المصادر التى عدت إليها. وصنعت الشىء نفسه مع الأعلام الأجنبية المتناثرة عبر صفحات الكتاب، فقد كتبتها بحروف عربية، إلا ما أملته ضرورة قاهرة، ثم أوردتها مع صورتها اللاتينية فى آخر الكتاب.

لا أزعم أننى بلغت فى هذه الدراسة حدّ الكمال، ولكنى ما تركت من جهدى شيئا، وآثرت أن تخرج إلى القارئ على هذه الصورة خير من أن لا تخرج أبدا، والزمن كفيل بتقويم ما داخلها من وهن، أو شابها من تقصير، ولأن تضىء شمعة خير من أن تلعن الظلام ألف مرة، ولهذا سوف يسعد كاتبها أن يتلقى أى نقد، وأن يرحب بأى تعليق.

والله يهدينا إلى سواء السبيل

الطاهر أحمد مكى

٣٩ شارع المراغى - العجوزة
القاهرة الكبرى

ربيع الأول ١٤٠٥هـ
ديسمبر ١٩٨٥م

أصول بعيدة

● الموازنات:

بعامة يمكن القول إن العلوم المرتبطة بالأدب والتاريخ ذات أصول بعيدة، ويمكن أن يكون لها ماض عريق. وقد جرت العادة أن نعدّ الأدب المقارن علمًا حديث النشأة، ولكنه فى الحقيقة لا يفتقد الماضى البعيد، ويمكن البحث عن أصوله حتى فى التاريخ القديم. فمنذ أن وُجِدَ أدبٌ وجدت الموازنة بين نصوصه، لتقييمها، أو لمجرد حب الاستطلاع، أو لغايات تربوية، لأن الموازنة بين الألفاظ والمعانى، وبين المفردات والأساليب، مران على الفهم الصحيح، وتربية للحاسة الفنية، وتجىء عفوا حين يكون التشابه بيّنا بين بيتين أو قصيدتين، أو صورتين أدبيتين، لمؤلفين مختلفين، أو بين آداب متباينة. طبيعى حين يقرأ المرء **لأبى يعقوب الخُرَيمى** قوله:

أدركَتْنى – وذاك أوّلُ دائى –　　بسجستانَ حرفةُ الآدابِ

وأن يقرأ قول **أبى تمّام** من بعد:

إذا عُنيت بشىءٍ خلتُ أنّى قد　　أدركتُه، أدركتنى حرفةُ الأدبِ

أن يستشعر هذا التشابه، وأن يضع يده عليه، وأن يفكّر فيه، وفى الأسباب التى أدت إليه، وفى التفسير الأكثر قبولاً لوجوده، وأن يحاول تقدير قيمته، ومعرفة أهميته.

وكانت الموازنة فى تلك الأيام تعتمد على الحاسة الفنية وحدها، وقد تعرف تعليلا لما تفضله، يعتمد على القليل من الفروق فى التراكيب والمعانى، وقد لا تعرف لذلك سببا. حكى **إسحاق الموصلى** قال: سألنى محمد الأمين عن شعرين متقاربين، وقال: اختر أحدهما، فاخترتُ. فقال: من أين فضّلتُ هذا على هذا، وهما متقاربان؟، فقلت: لو تفاوتا لأمكننى التبيين، ولكنهما تقاربا ففاضلت بينهما بشىء تشهد به الطبيعة، ولا يعبر عنه اللسان.

والطبيعة فى كلام إسحاق هى ما نسميه الحاسة الفنية.

وقد يتجاوز القارئ ردّ الفعل الساذج، فيمضى بالموازنة خطوات أوسع، ويحاول أن يجد جوابا لسؤالين يقعان فى الخاطر مع أية موازنة غير عفوية. أوّلها: أىّ الشاعرين هو الأصيل؟. وبقليل من التأمل الهادئ يمكن أن نحكم بأن السابق منهما هو مبدع الفكرة، فهو صاحبها، أى مالكها أدبيا بلغة العصر الحديث. وهو ردّ فعل طبيعى، تلتقى فيه - ربّما - إثارة الكشف مع لون من خيبة الأمل، فى العمل المتأثر، كما لو كان ذلك شيئا يقلل من قيمته، ويدعو إلى احتقاره.

غير أن الأمر ليس بمثل هذه السهولة، فقد يبدو لنا عند الوهلة الأولى أن المتنبى وهو يشدونا ببيته:

وهكذا كنتُ فى أهلى وفى وطنى ... إنّ النفيسَ غريبٌ حيثما كانا

قد قلّد أبا تمام فى قوله:

غرّبته العُلا على كثرةِ الأهلِ ... فأضحى فى الأقربين جنيبا

فليطُلْ عمرُه فلو مات فى ... مَرْوَ مقيما بها لماتَ غريبا

لكن بشىء من المراجعة نجد أن المتنبى أنقذ نفسه من شائنة التقليد، حين التقط معنى أبى تمام وجاء به فى خَلْق جديد، صورة ونظمًا وموسيقا، وصاغه فى بيت واحد، فبيت أبى الطيّب، كما يقول القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى «أجود وأسلم، وقد أساء أبو تمام بذكر الموت فى المديح، ولا حاجة به إليه، والمعنى لا يختل بفقده، ومن مات فى بلده غريبا فهو فى حياته أيضا غريب».

والسؤال الثانى يتصل بنتائج الموازنة من الوجهة الجمالية الخالصة وهو: أى العملين أصدق إحساسًا وأشدّ توتّرا، وأقدر على أن يثير فينا نفس التجربة التى مرّ بها الشاعر؟ قد نصل فى ذلك إلى رأى حاسم، وقد يختلط علينا الأمر لأسباب تتصل بنا، أو بالأديب نفسه، فلا نستطيع القول بتفوق أحدهما على الآخر، وقد يتفاوت الحكم عليهما ويتغير، تبعا لتباين الأعصر، وتطوّر الأذواق، واختلاف المقاييس.

● فى الأدب العربى:

لم يكن الأدب العربى بمنأى عن هذه الموازنات منذ أن وُجد، وساعد على قيامها وازدهارها نشأة النقائض، وشيوع المعارضات، مما سنعرض له فيما بعد، وأقدم موازنة شعرية بين أيدينا تعود إلى منتصف القرن السادس الميلادى تقريبا، وجرت بين شاعرين كبيرين، **امرئ القيس وعَلْقَمة بن عَبَدة التميمى**، وحكمت بينهما **أم جندب** زوج الأول منهما، وحكمت لصالح الثانى على زوجها، الذى لم يرتض النتيجة، واتهمها بالهوى، وطلقها، وقد عرضت للقضية تفصيلا فى كتابى «امرؤ القيس: حياته وشعره»[1]. ولم يكن سوق عكاظ، والأسواق الأخرى الشبيهة به فى الجاهلية، إلا محاكم أدبية، توازن بين الشعراء فى بساطة، لتحكم بالأفضلية لشاعر على آخر، أو على الشعراء جميعا. وكانت الموازنات فى العصر الجاهلى، وحتى نهاية العصر الأموى، ذات طابع جمالى بحت، ولأبيات شوارد، وفى مناسبات عارضة، وهدفها المفاضلة أو تبريرها، دون أن تتجاوزها إلى تتبع المؤثرات، ودون أن تجعل من عيوب الشاعر احتذاءه شاعرا أو آخر أو اقتباسه منه.

فإذا أدركنا فجر النهضة العربية مع مطلع العصر العباسى بدأ كل علم يستقل بمناهجه وغاياته، فشاعت الموازنة، وأصبحت سبيلا مقررا للمفاضلة بين الشعراء حين يتنازع أهل الأدب واللغة: أيهم أشعر. فوازنوا بين **جرير والفرزدق والأخطل**، ومن بعدهم بين **مسلم بن الوليد وأبى العتاهية وأبى نُوَاس**، أو بين **أبى تمّام والبحترى والمتنبى**. وهى موازنات أيضا لم تتجاوز حدود البيت المفرد، والفكرة المنعزلة. وحتى عندما جاء **الآمدى**، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى (ت ٣٧١ هـ = ٩٨١ م)، وألف كتابه «الموازنة بين الطائيين»، واستهدف به غرضا علميا هو المفاضلة بين أبى تمام والبحترى، لم يتحرر من قوالب هذه الموازنة الجزئية على اتساع مؤلفه، وإطناب حديثه، وتفرغ من الكتاب كله وأنت لا تدرى أى الشاعرين أفضل. ولم أجد فيما قرأت من كتب النقد القديم من تجاوز هذا المنهج،

---

(١) د. الطاهر أحمد مكى، امرؤ القيس: حياته وشعره، ص ٦٤، ط ٥، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥.

وخرج على مألوف القوم، ووازن بين القطعة والقطعة، إلّا ابن الأثير الجزرى، المتوفى عام ٦٣٧ هـ = ١٢٣٩ م، فقد وازن فى كتابه «المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر» بين قصيدتين فى وصف الأسد للبحترى والمتنبى، وبين قصيدتين فى الرثاء لأبى تمام والمتنبى، وإن لم تكن الموازنة كاملة من كل وجه.

وفى العصر الحديث تجىء الموازنة لأسباب تربوية خالصة، ولا تقف عند الموازنة بين بيت شعرى وآخر، ولا بين قطعة أدبية وأخرى، ولا بين شاعر وشاعر فحسب، وإنما نوازن أيضاً بين عصر وعصر للتوصل إلى القوانين التى تحكم إبداع كل فترة، وإبراز الخصائص لكل منها، وإدراك التطور الذى أصاب الأنواع الأدبية وأدى إلى اختفائها، أو إلى ظهور أنواع أدبية جديدة، فنحن نوازن بين الأدب على أيام الجاهلية وفى صدر الإسلام، أو فى عهد بنى أمية، وقد نوازن بين هذا العصر الأخير والعصر العباسى، وقد نتجاوز العصور إلى الشعراء أنفسهم فنوازن بين تشاؤم ابن الرومى وتشاؤم المتنبى، أو زهد أبى العتاهية وزهد أبى إسحاق الإلبيرى، وهو مجال واسع عريض لمن يريد، وقد وازن الدكتور زكى مبارك بطريقة ذاتية بين عدد من الشعراء فى كتابه «الموازنة بين الشعراء»، وظهرت طبعته الأولى عام ١٩٢٥، ثم وسّعه، وأضاف إليه فصولا، وظهرت طبعته الجديدة عام ١٩٣٦.

● فى الآداب الأوربية:

وعرفت الآداب الأوربية الموازنة قديما للغايات التى أشرنا إليها أو لغيرها. فكانت مدرسة **إسقراطس** (٤٣٦ - ٣٣٨ ق م) السياسى والخطيب وأستاذ **أفلاطون** تؤيد فكرة أن يحتذى الشاعر النماذج الرفيعة، كما أن **ديموستين** (٣٨٥ - ٣٢٢ ق م)، وكان رجل دولة وأعظم خطيب عرفته العصور القديمة، يرى أن الأديب بحاجة إلى أن يتعلم أساليب غيره عن طريق احتذائها. وعندما يوازن شارح **الإنياذة لفرجيل** (٧٠ - ١٩ ق م) بينه وبين **هومير**، ويعرض للنصوص التى اقتبسها شاعر اللاتين الأكبر من الشاعر الإغريقى، فإنما يفعل ذلك ليشحذ ذاكرة الطلاب، وليشير إلى أن فرجيل احترم قواعد الفن وأولاها المحاكاة.

وكان العصر الأوربى الوسيط، حتى فى قمة توهجه، راكدًا غير قادر على التحرر

من إسار القديم أو راغب فى تجديده، فلم تتغير نظرته إلى الأخذ والعطاء بين الأدباء. والشروح والتعليقات التى استهدفت «الكوميديا الإلهية» لدانتى (١٢٦٥ - ١٣٢١ م)، توضح أفكارها، وتفسر ما غمض من ألفاظها، وتلتقط ما بينها وبين الأعمال الأدبية الأخرى من تشابه فى المعانى أو الصور، لا تمس بالضرورة عبقرية صاحبها أو تَمَيُّزه، ذلك أن القيام بموازنة تقليدية بين شاعرين من القديم، أو ينتميان إلى العصر الوسيط، أو أحدهما من هذا والآخر من ذاك، لا تعنى شيئا فيها يتصل بتأثير السابق فى اللاحق. لقد كان تقليدا شائعا، وأحيانا واجبا، أن يعود الشاعر إلى الأخيلة المعروفة، والصور الأدبية الجارية، وأن يلتقط منها ما يثير الإعجاب، وأن يوشح مؤلفاته بأسماء الشخصيات الأدبية الأكثر شيوعا فى ذواكر الناس، ودورانا على الألسنة. وكان نقل هذه الصور يعنى الاعتراف بأنه لا يمكن أن يَرِد فى بابها خير منها، وأن نَسْخها - كما هى - تكريم لتعبير بلغ منزلة عالية من السمو، ومخجل فى حق الكاتب أو الشاعر أن يتجاوزه أو يجهله.

وعلى هذا النحو كان يفكر عصر النهضة الأوربية، وشغلت حدوده الزمنية امتداد القرنين الخامس عشر والسادس عشر، ومن الطبيعى أن يكون تفكيره كذلك، لأن أوضح خصائصه اكتشاف القديم وبعثه، والعودة إلى الينابيع الأولى، لقد كان أرسطو الإغريقى (٣٨٤ - ٣٢٢ ق م) وهوراس اللاتينى (٦٥ - ٨ ق م) المثل الأعلى لشعرائه، واحتذى أدباؤه الأنماط نفسها التى كانت سائدة فى العصر الكلاسيكى. وعندما نشر الشاعر الفرنسى بيير رونسار (١٥٢٤ - ١٥٨٥ م) ديوانه «غراميات» عام ١٥٥٣، عهد بشرحه إلى الناقد ميريه (١٥٢٦ - ١٥٨٥ م)، وكان قديرا فى الشرح، ومتمكنا من التراث الإغريقى واللاتينى، وله تجربة سابقة فى نشر كثير من النصوص القديمة والتعليق عليها، فجاء شرحه لديوان «غراميات» يوضح بين كل خطوة وأخرى حِرْص رونسار على احتذاء أساليب القدامى، وإفادته من الشعراء الإيطاليين الذين سبقوه، كان ميريه يوازن بين النصوص فى عناية، ويبرهن فى دقة ممتازة على ما بينها من لقاء وتشابه، وهدفه الأول من هذا تأكيد امتياز الشاعر الذى يشرح ديوانه، ولم يدر بخلده، ولا خلد أحد من معاصريه، أن التشابه بين النصوص، وتقليد الخلف للسلف، معيب

يذهب بشخصية الشاعر، وإنما على النقيض، يضيف إليه الكثير من المزايا، ويتفق مع قواعد الفن، أو هو الفن نفسه دون شيء أزيد.

● **النقائض:**

ساعد على الموازنات وكثرتها رواج النقائض بين الشعراء، وحدّها أن يتجه شاعر إلى آخر بقصيدة، هاجيا أو مفتخرا أو متحديا، فيرد عليه الآخر كذلك، وللغاية نفسها، ملتزما ذات البحر والقافية والرويّ، ووحدة الموضوع مناط المناقضة ومادتها، سواء كان فخرا، أم هجاء، أم سياسة، أم رثاء، أم نسيبا، أم طبيعة، أم جملة من هذه الفنون. وقلّما يخرج الشاعر على هذه القواعد، ولا نعرف من هذا إلا نقيضتين للفرزدق وجرير اختلفت فيهما حركة الروى فحسب، يقول الفرزدق:

إنّ الذى سَمَكَ السماءَ بنى لنا   بيْتًا دَعائمُهُ أعزُّ وأطولُ

ويقول جرير:

لمن الديارُ كأنّها لم تُحْلَلِ   بين الكِناسِ وبين طَلْحِ الأعْزَلِ

أمّا المعانى بين المتناقضين فتختلف بداهةً، لأن الثانى هَمُّه أنْ يُفْسدَ على الأوّل معانيه، وأن يردّ عليه بمثلها، وبما ينقضها، أو أزيد منها مما يعرف أو يخترع، إن كانت هجاء، ويكذّبه إن كانت فخرا، ويتجاوزه إن كان الموضوع وصفا، ويرون أن ما كان بين **امرئ القيس وعلقمة بن عَبَدة** والذى أشرنا إليه من قريب، لونا من المناقضة فى جانب منه، إذ دعتهما أم جندب أن يقولا شعرا يصفان فيه الخيل، وأن يأتى كل واحد منهما بخير ما عنده، فى نفس البحر والقافية وحركة الرويّ، فقال **امرؤ القيس** قصيدته التى مطلعها:

خليليَّ مُرَّا بى على أم جُنْدُبِ   لِنَقْضِىَ حاجاتِ الفؤادِ المعذَّبِ

وقال علقمة قصيدته التى مطلعها:

ذهبْتَ من الهِجرانِ فى كلِّ مَذْهبِ   ولم يَكُ حقًّا كل هذا التجنُّبِ[١]

---

(١) الطاهر أحمد مكى، امرؤ القيس: حياته وشعره، ص ٦٤ وما بعدها، ط ٥ دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥.

وخلال سنوات **الدعوة الإسلامية** دخل الشعر ميدان المعركة، واستخدمه المسلمون والقرشيون سلاحًا، يردُّ به كل فريق دعاوى الطرف الآخر ويهاجمه، ولأن الشعراء لم يكونوا محترفين فى جملتهم لم يلتزموا دائما بأصول النقائض من التزام البحر والقافية وحركة الروىّ، وضاع كثير من هذا الشعر لأن كتب الأدب والتاريخ عَفّت عن ذكره، لما يحمل من مفاخر جاهلية، ودعوات وثنية، وتهجم على الإسلام ورسوله.

وفى **العصر الأموى** ازدهرت النقائض وتميزت، وأصبحت فنا قائما بذاته، لتوزُّع الكلمة، وتعدد الاتجاهات، وحدة الصراع، عقائديا كالذى بين الشيعة والخوارج، أو سياسيا كالذى بين الأمويين والعباسيين، أو قبليا كالذى كان بين اليمنية والمضرية، أو شعوبيا كالذى كان بين العرب والفرس، أو خليطا من هذا كله، والمثل الحىّ لها ما كان بين **جرير والفرزدق والأخطل**.

ونقلها **الأندلسيون** إلى ما يتفق وذوقهم، وطبيعة بلادهم، فكانت تدور عندهم **حول الزهور** وتفضيل بعضها على بعض، سواء كان المتناقضان أندلسيين أم أحدهما أندلسى والآخر مشرقى، فإذا كان **ابن الرومى**، المتوفى ٢٨٣ هـ = ٨٩٦ م، يفضل النرجس، وهو البهار عند الأندلسيين، على الورد فى أبياته التى مطلعها:

خَجلتْ خدودُ الوردِ من تفضيله   خَجَلًا تورُّدها عليه شاهدُ

ويقول فيها:

للنرجسُ الفضلُ المبينُ وإنْ أبى   آبٍ وحادَ عن الطريقة حائد

فإن **ابن فرج الجيّانى** الأندلسى، المتوفى ٣٣٦ هـ = ٩٧٦ م، يرى نقيض ابن الرومى، ويفضل الورد فى قصيدة طويلة مطلعها:

عَنّ إليك فما القياس الفاسدُ   إلّا الذى أدّى العيانُ الشاهدُ
أزعمتَ أنّ الورد من تفضيلهِ   خَجِلٌ وناحِلُهُ الفضيلةَ عانِدُ
إن كان يستحيى لفضل جمالِهِ   فحياؤه فيه جمالٌ زائد

وانحاز إليه مواطنه **أبو بكر بن القوطية**، المتوفى ٣٦٧ هـ = ٩٧٧ م، فى مقدمة قصيدته التى يمدح فيها أبا القاسم محمد بن عباد ذا الوزارتين، وجاءت المقدمة فى

ثمانية عشر بيتا، وفيها فضّل الورد على النرجس، ومطلعها:

كسفَتْ خدودَ النرجس المصفرِّ من ... حَسَدٍ وقد يدْوَى العدوُّ الحاسدُ
واصفرَّ حتى كاد أنْ تقضي أسىً ... لمَّا رأى الورْدَ الذى هو واردُ
هيهـات! للورْد الفضائـلُ كلُّها ... وإنْ ادّعى التكذيبَ فيه معانِدُ

وانضم إليهما الوزير أبو الحزم بن جهور، المتوفى ٤٣٥ هـ = ١٠٤٣ م، فى تفضيل الورد، فى قصيدة مطلعها:

الورْدُ أحسنُ ما رأتْ عينى وأزْ ... كى ما سقى ماءُ السحابِ الجائدُ

ومع أن أسبابا اجتماعية وسياسية وجمالية أتت على دواعى النقائض، وجفّفت روافدها، فخفت صداها، وقل مبدعوها، إلّا أنها لم تتلاش تماما، وبخاصة حين تشيع حرية الفكر ويتسع مجال القول، ولعلّ آخر ما أذكر منها ما كان بين أمير الشعراء **أحمد شوقى** حين عرض للانقلاب العثمانى الذى أسقط خليفة المسلمين السلطان **عبد الحميد**، فى آخر أبريل ١٩٠٩، وكان مستبدا جائرا، وضعيفا متردّدا، فى قصيدته الجميلة، التى مطلعها:

سَـلْ يَلْدِزًا ذاتَ القصـورِ ... هـل جـاءهـا نبـأُ البـدورِ؟
لـو تسـتـطيـعُ إجـابـةً ... لبكتْـكَ بـالـدمع الغـزيـرِ
أخْنَى عـليـهـا مـا أنَـا ... خَ عـلى الخَوَرْنقِ والسـديـرِ
ودَهى الجزيرةَ بعـد إسماعيـ ... ـل والمـلكِ الـكـبـيـر
ذَهَبَ الجميـع فـلا القصـو ... رُ تُـرى ولا أهـلُ القصـورِ

وقد حاول شوقى خلال القصيدة أن يصف ما حدث فى دقة، وأن يؤكد على مواطن العظة، وأن يصف قصر الخلافة فى جلاله، وأهله فى ملذّاتهم، دون أن يعرض لقسوة الخليفة وجبروته، وبطشه بالأحرار، وضيقه بالمفكرين، ووقوفه فى وجه التطور والتقدم، وإنما طلب له العفو من الله، والعذر من الشعب:

شيـخُ الملوك وإنْ تضعـ ... ـضعَ فى الفؤادِ وفى الضميرِ
تـستـغـفـرُ المـولىَ لـه ... والله يعفـو عـن كثـيرِ
ونـراه عـنـد مُصـابـه ... أوْلى ببـاكٍ أو عَـذيـرِ
ونـصـونُـه ونُـجِـلُّهُ ... بـين الشـماتـة والنكـيرِ

ولكن ولىّ الدين يكن، وكان معاصرًا لشوقى، ويقف فى الجانب المقابل له، من حيث الفكرة والمبدأ والطبقة والاتجاه، ناقض قصيدة شوقى، بأخرى طويلة، من بحرها، وفى قافيتها ورويّها، ومطلعها:

هاجتْك خاليةُ القصورِ وشجتْك آفلةُ البدورِ
وذكرْتَ سُكّان الحِمى ونسيتَ سكّان القبور
وبكيْتَ بالدمعِ الغزيـ ـر لباعثِ الدمعِ الغزير
ولواهبِ المالِ الكثيـ ـر وناهب المال الكثير

● **المعارضات:**

يمكن القول أن النقائض والمعارضات والموازنة، فى شكلها البدائى الأول، نشأت مختلطة، فمن ينقض يعارض، والحَكَمُ يوازن، وقصة امرئ القيس وعلقمة ابن عبدة وأم جندب، وهى أقدم ما نعرف من هذا اللون، تتسع للمفاهيم الثلاثة، فالشاعران تناقضا وتعارضا، وأم جندب وازنت بينهما.

ومع الزمن سار كلٌّ فى طريق، دون أن يستقل تماما عن البقية، ودون أن يكون الفصل بينها حاسما، شأن كل الفنون الأدبية، ولكن تطوّرها لم يجر فى إيقاعٍ متساوٍ، ولا جاءت أزمان ازدهارها أو جفافها واحدة.

لقد بدأت المعارضات، شأن النقائض، فى زمن مبكر جدا من حياة الأدب العربى، ونلتقى بها كالشعر نفسه محكمة مقننة، دون قواعد تدرس، أو اصطلاحات تحكم بنائها، فهى تلتزم بوحدة البحر والقافية والروى، ولعّلها كانت فى النثر أيضًا، إذ يرى أستاذنا العالم الجليل أحمد الشايب رحمه الله، أن من قريش من نصب نفسه لمعارضة القرآن الكريم فى عصر الدعوة، يبغون بذلك إنشاء فصول بلاغية فى مستوى هذا الكتاب الكريم، قوامها التجديد الفنى، ومضاهاة أساليبه، وإن سقطوا جميعًا دون الغاية بأمد بعيد.

غير أن الشعراء فى هذه الفترة المبكرة، وأعنى بها آخر العصر الإسلامى، وأول العصر الأموى، حيث بلغت النقائض أوجها، وبدأت المعارضة بدورها تستوى على سوقها، لم يكونوا واعين تمامًا بأصولها، وبخاصة حين تجيء معارضاتهم متعمدَة،

ومساقون إليها بضواغط الحياة حولهم، ولذلك اضطربت قواعدها بين أيديهم فى السنوات الأولى، فحين تحدى أحد شعراء المدينة **الفرزدق** أن يقول مثل **حسان بن ثابت** فى ميميته التى مطلعها:

أَلَمْ تسأل الرَّبْعَ الجديدَ التكلُّما   بمدفعِ أشداخٍ مبرقة أظلما

وتنضح أبياتها فخرا جاهليا، أجابه الفرزدق بقصيدة من البحر نفسه، ولكنها تختلف قافية، ومطلعها:

عَزَفْتَ بأعشاشٍ وما كُنْتَ تعزفُ   وأنكرتَ مِن حدراء ما كنت تعرفُ

وسار **الأخطل** فى الطريق نفسه حين عارض لامية **كعب بن زهير** الشهيرة:

بانتْ سعادُ فقلبى اليومَ متْبولُ مُتَيَّمٌ   إثرها لم يُفْدَ مكبول

إذ جاءت قصيدته مختلفة القافية، صنيع الفرزدق قبله، ومطلعها:

بانتْ سعادُ ففى العينينِ تسهيدُ   واستحقبتْ لُبَّهُ فالقلبُ معمودُ

وفيما يبدو أدرك **الأخطل** فيما بعد اختلال الإطار الموسيقى الذى يجمع بين قصيدته وقصيدة **كعب**، فأصلح من أمر معارضته فى قصيدة أخرى، جعلها تلتقى مع قصيدة «بانت سعاد» لفظا وأسلوبا، ووزنا وقافية، ومطلعها:

بانتْ سعادُ ففى العينين مَلْمولُ   من حُبها وصحيح الجسم مخبولُ

كانت المعارضات فى العصر الأموى وليدة دافع فنى، ولم تجئ محاكاة ضعيفة، ولا تقليدًا شائنا، ومضى الشعراء فى **العصر العباسى** بالأمر إلى غايته، يستوى فى ذلك كبار الشعراء ومَن دونهم، فإذا مدح **بشار بن برد** الخليفة مروان بن محمد،[(٢)] وأعلى من شأن قبيلة قيس عيلان، وافتخر بنفسه وقومه، وتعد من روائع شعره، ومطلعها:

جفا ودُّه فازورَّ أوملَّ صاحبه   وأزرْى به أن لا يزال يعاتِبُه
خليلىَّ لا تستنكرا لوعةَ الهوى   ولا سلوةَ المحزونِ شطَّت حبائبه

---

(٢) فى رواية الأغانى أن القصيدة فى مدح يزيد بن عمر بن هبيرة من ولاة الأمويين.

عارضه **أبو تمام** بقصيدة يمدح بها الوالى العباسى أبا العباس بن طاهر، وهى معدودة فى جيد شعره، ومطلعها:

هُنَّ عـوادى يوسفٍ وصـواحبُهْ   فعزمًا فقِدْمًا أدركَ السؤْلَ طالِبُهْ
إذا المرءُ لم يستخلصِ الحزمَ نفسه   فـذروتُـه للحـادثـاتِ وغـارِبُـهْ

وأصبح أمرا عاديا أن ينظم الشاعر على منوال قصيدة جميلة أعجبته، أو حظيت بشهرة واسعة، أو لشاعر كبير يقدره، وقـديما جـاء **أبو نُـواس** مصر، يمـدح أميرهـا الخصيب ويسترفده، فلمّا قـدم عليه صـادف فى مجلسه جمـاعة من الشعـراء ينشدون مدائح فيه، وما لبث الخصيب أن توجه إلى أبى نواس قائلا: ألا تنشدنا يا أبا على؟ فقال: أُنشدك أيها الأمير قصيدة هى بمنزلـة عصا مـوسى تلقف ما يـأفكون. قـال: هات إذن، فأنشده رائيته التى مطلعها:

أجـارةَ بيْتَيْنـا أبـوكِ غيـورُ   وميسورُ ما يُرجى لديْـكِ عسيرُ
وإنْ كنتِ لا خِلْمًا ولا أنتِ زَوْجَةٌ   فلا برحتْ دونى عليـك ستور

فراجت، شرقت وغرّبت، وعارضها كثيرون، منهم الأندلسى **ابن دَرَاج القسطلى** يمدح المنصور بن أبى عامر حاجب الأندلس بقصيدته:

دعى عـزمات المستضـام تسـيرُ   وتُنْجدُ فى عَرْضِ الفلا وتغورُ
لعلَّ بما أشجاكَ من لوعةِ النوى   يُعـزُّ ذليـلٌ أويُـفَـكُّ أسـير

وعارضها حسّان بن نمير، المعروف **بعرقلة الدمشقى**، بقصيدة يمدح بها صلاح الدين الأيوبى، ومطلعها:

عسى من ديـارِ الـظاعنـين بشـيرُ   ومِـن جَـوْرِ أيّـامِ الفـراقِ مُجـيرُ
لقد عيلَ صبرى بعدهم وتكاثرتْ   همـومى ولكن المحـب صبـور

وإذا كان **العصر المملوكى** قد وقف عند ما تلقى، يعتصره ويستقطره، ويعيد تشكيله، دون أن يتقدّم به إلى الأمام خطوة، فقد راجت المعارضات خلاله، لمن سبقهم ولمعاصريهم على السواء، حتى أصبح الأمر تقليدا معيبا يبلغ أحيانًا حد السرقة الأدبية الظاهرة.

فإذا بلغنا العصر الحديث وجدنا شعراء فترة الإحياء مغرمين بمعارضة فحول الشعراء الأقدمين والمجيدين من العصر الوسيط، دون أن يذهب ذلك بأصالتهم، أو يقلل من روعة شعرهم، على تفاوت بينهم، وفى إبداع الشاعر الواحد، وكانت بردة البوصيرى:

أَمِن تذكُّرِ جيرانٍ بذى سَلَمِ مَزَجتُ دمعًا جرى من مُقْلَةٍ بِدَمِ

غاية الجميع، فعارضها **البارودى** بقصيدته:

يا رائدَ البرْقِ يَمِّم دارة العَلَمِ واحْدُ الغمامَ إلى حيٍّ بذى سَلَمِ

وعارضها **أمير الشعراء شوقى** بقصيدته الشهيرة:

ريمٌ على القاعِ بين البان والعَلَمِ أحَلَّ سَفْكَ دَمى فى الأشهر الحُرُمِ

وقد جعل منها غناء أم كلثوم لها قصيدة شعبية يترنم بها عامة الناس على امتداد العالم العربى كله. وكان **شوقى** أكثر الشعراء معارضة لغيره، فعارض **ابن زيدون** فى نونيته الشهيرة:

أضحى التنائى بديلا من تدانينا وناب عن طِيبِ لُقيانا تجافينا

بنونية لا تقل عنها روعة وجمالاً، ومطلعها:

يا نائحَ الطلْحِ أشباهٌ عوادينا نَشْجَى لواديك أم نأسى لوادينا

وعارض بقصيدته الغزلية التى مطلعها:

مُضْناكَ جفاهُ مَرْقَدُهُ وبَكاهُ ورَحَّمَ عُوَّده

دالية **الحصرى** الشهيرة:

ياليل الصبّ متى غَدُهُ أقيامُ الساعة مَوْعِدُهُ

وعارض **شوقى** أيضًا سينية **البحترى** التى وصف فيها إيوان كسرى، ومطلعها:

صُنْتُ نفسى عمّا يدنسُ نفسى وترفَّعتُ عن جَدَا كلِّ جِبْسِ

بقصيدة وصف فيها أطلال الآثار العربية فى الأندلس حيث عاش منفيًّا،

وذكرياته، وحنينه إلى وطنه، فى فريدة خالدة تفوق قصيدة البحترى رغم أنه السابق، ومطلعها:

اختلافُ النهارِ والليلِ ينسى فاذكرا لى الصبا وأيَّامَ أُنسى

تجئ القصيدة المعارِضة دون الأصل عادة، أو قريبة منه، أو على مستواه، وقد تفوقه أحيانًا، تبعًا لطاقات الشاعر الذهنية والنفسية والمزاجية، ولا يمكن إطلاق حكم واحد عليها جميعًا، فقد يسقطها التقليد، وقد تتخذ من الأصل منطلقا تتجاوزه، وتحلّق فوقه عاليًا فى سماء الشعر، كما هو الحال عند شوقى، وقد وضع الدكتور **أحمد زكى أبو شادى**، وهو شاعر وناقد، القضية فى حجمها الدقيق، فى الجزء الثانى من مجلته، يقول:

«ليس تعمّد معارضة الشعر من الفن الصحيح فى شىء، بل هو محض صناعة، والشعر قبل كل شىء عاطفة فكرية، عميقة الجذور، لا بهرج سطحى زائف. وقد تقرأ عن بعض الشعراء الممتازين أنه حاول محاكاة شاعر آخر بقصيدة معينة، ولكن الحقيقة أنه تأثر بموسيقاه، أو بموضوع القصيدة، فأثار ذلك نفسه الشاعرة، مثال ذلك: معارضات البارودى للشعراء المتقدمين، ومعارضة كيتس لسبنسر، وقد كانت المعارضة أول تجربة شعرية لكيتس، فإن تلك المعارضات هى نتيجة الإعجاب بالآثار السابقة، وأثر وحيها فى النفس».

وكان من العادات المدرسية الشائعة فى أوربا فى نهاية القرن الماضى أن يقلد الشادون بالشعر أسلوب المؤلفين الكلاسيين والمعاصرين، على نحو ما فعل **إليوت** عام ١٩٠٥، عندما كتب قصيدته A Lyric محاولا فيها أن يقلد أسلوب بن جونسون.

● **السرقات الأدبية:**

أدت النقائض والمعارضات والموازنة بين الشعراء إلى الحديث عن الأفكار والصور ولمن تُنسب إذا توارد عليها أكثر من شاعر. مَن صاحب المعنى؟ أهو الذى سبق إليه أم الذى قدّمه لنا فى صورة أدبية أكثر طرافة وإشراقًا؟. عند ما يقول **على بن الجهم**، المتوفى عام ٢٤٩هـ =٨٦٣ م:

كأنّ يدَ النديمِ تديرُ كأسًا شعاعًا لا يحيط عليه كأسُ

ثم يأتى **البحترى**، المتوفى عام ٢٨٤ هـ = ٨٩٧ م، من بعد، فيتناول المعنى فى صورة أخرى حيث يقول:

يُخفى الزجاجةَ لونُها فكأنها فى الكأس قائمة بغير إناءِ

هل يقلّل من شأن البحترى أنه سبق بهذا المعنى؟. لقد أغرم النقاد فى العصر العربى الوسيط بالموازنات الجزئية، ونشأ فى دراسات النقد ما يعرف بالسرقات الأدبية وشغل هذا الباب من كتب الأدب والبلاغة والنقد حيزا كبيرًا، واختلف الأدباء والباحثون حول مدلول السرقة وحدودها على نحو كبير بين متشدّد ومتسامح.

كان **الجاحظ**، المتوفى ٢٥٥ هـ = ٨٦٩ م، يرى «أن المعانى مطروحة فى الطريق، يعرفها العجمى والعربى، والقروى والبدوى، وإنما الشأن فى إقامة الوزن، وتخيرّ اللفظ، وسهولة المخرج، وفى صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير».

وكان **قدامة بن جعفر**، المتوفى ٣٣٧ هـ = ٩٤٨ م، يحصر جمال الشعر فى صياغته لأن «المعانى كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد فى كل صناعة أنه لا بد فيها من شىء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة».

وجاء **القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى**، المتوفى ٣٦٦ هـ = ٩٧٦ م، فتوسط بين المتنبى وخصومه، ورأى أن الإحاطة بجميع السرقات وإمكان تمييزها أمر عسير، لا تدركه إلا قلة، وعاب على نقّاد عصره الإسراف فى الاتهام بها، وقدّم لنا منها أنماطا كثيرة: كالسرق والغصب والإغارة والاختلاس والإلمام والملاحظة. «وثمة مشترك لا يجوز ادعاء السرق فيه، ومبتذل ليس أحد أولى به من أحد، والمختص الذى حازه المبتدئ فملكه، سواء أكان معنى أم صياغة».

وهو يرى أن الخواطر تتوارد، وأن اتفاق الهواجس ممكن، ومن المعانى ما شاع

فهو مشترك، عامّ الشركة، «لا ينفرد أحد منهم بسهم لا يساهم عليه، ولا يختص بقسم لا يُنازع فيه، فإن حسن الشمس والقمر، ومضاء السيف، وبلادة الحمار، وجودة الغيث، وحيرة المخبول، ونحو ذلك مقرر فى البداية، وهو مركب فى النفس تركيب الخلقة». ومنها ما «سبق المتقدم إليه ففاز به، ثم تدوول بعده فكثر واستعمل، فصار كالأول فى الجلاء والاستشهاد، والاستفاضة على ألسن الشعراء، فحمى نفسه عن السرق، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ».

«ولا تجرى المعانى بين الناس بمستوى واحد، فمنها ما تتسع له أمة وتضيق عنه أخرى، ويسبق إليه قوم دون قوم، لعادة أو عهد أو مشاهدة أو مراس. كتشبيه العرب الفتاة الحسناء بتريكة النعامة، ولعلّ فى الأمم من لم يرها، وحمرة الخدود بالورود والتفاح، وكثير من الأعراب لم يعرفها، وكأوصاف الفلاة وفى الناس من لم يُصْحر، وسيرْ الإبل وكثير منهم لم يركب». والشاعر المقتدر يأخذ المعنى المشترك، أو المبتذل، فيصقله ويخرجه فى صورة المبتَدع الجديد، «بلفظة تُستعذب، أو ترتيب يُستحسن، أو تأكيد يوضع فى موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل فى صورة المبتدع المخترع».

ولم يذهب **الآمدى** (ت ٣٧١ هـ = ٩٨١ م)، و**أبو هلال العسكرى** (ت ٣٩٥ هـ = ١٠٠٤ م) فى هذه القضية بأبعد مما ذهب إليه **الجاحظ** فيها قبلهما، وعرضنا لوجهة نظره فيما سبق.

وتأخذ القضية مع **عبد القاهر الجرجانى** (ت ٤٧١ هـ = ١٠٧٨ م) طابعا تغلب عليه الفلسفة، وعرض لها فى كتابه «أسرار البلاغة»، وانتهى إلى أن المعنى إمّا وجدانى «يقع من المرء فى فؤاده»، وإما عقلى «يقتدحه العقل من زناده». والعقلى عام مشترك تنتفى معه مظنة السرقة، والوجدانى، أو التخييلى كما يجب أن يسميه، خاص «يجىء طبقات، ويأتى على درجات، فمنه ما يجىء مصنوعا قد تُلطِّف فيه، واستُعين عليه بالرفق والحذق، حتى أُعطى شبها من الحق، وغُشِّى رونقا من الصدق». والشركة تكون فى المعانى المجردة، ولكن الصياغة الماهرة تخرج بها من العموم إلى الخصوص، لأن ما كان مشتركا عاما، وظاهرا جليا، لا يدخله التفاضل، ولا يصح فيه التفاوت، فإذا «ركب عليه معنى، ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب

الكناية والتعريض، والرمز والتلويح، فقد صار بما غيرّ من طريقته، واستؤنف من صورته، واستجد له من المعرض، وكسى من ذلك التعرض، داخلا فى قبيل الخاص الذى يُملك بالفكرة والتعمّل، ويتوصل إليه بالتدبّر والتأمل».

ويبدو أن عبد القاهر قال الكلمة الأخيرة فيما يتصل بمشكلة الأصالة، والأخذ والسطو، أو السرقات الأدبية بلغة عصره، «لأننا لن نصادف بعده ناقدًا يستطيع أن يضيف شيئا جديدًا – إلا فى النادر – بل على العكس من ذلك، سنجد البلاغيين قد جمّدوا هذه الدراسة، حتى أصبحت – تقريبا – آية قرآنية لا يملّون تلاوتها»[٣].

● **الأصالة:**

تنهض الأصالة بدءًا على احترام قواعد الفن مضافًا إليها دور الفنان وطابعه الشخصى فى تناول القضايا، حين يخرج بها من العموم إلى التفرّد، ومن الشيوع إلى التخصيص. وتجىء الأصالة مطابقة للموضوعية الحقة، وتتضمن فى الوقت نفسه الجانبين الذاتى والموضوعى للصورة، وهما ليسا متناقضين ولا أحدهما غريب عن الآخر، فالأصالة فى الجانب الأول منهما تعنى أعمق ما هو ذاتى فى الفنان، وتعنى فى الجانب الثانى نَسْخ الموضوع نفسه طبيعيا فحسب، فالأصالة فى العمل تنبع من الشىء نفسه، وتنبثق عن النشاط الخالق للفنان، وهى تختلف بالضرورة عن الوهم والهوى، رغم ما يفهم منها عادة من أنها الخصائص التى تتضح فى سلوك الفرد، وتمثل سماته، ولا تحدث لفرد آخر.

فالأصالة الحقيقية فى الفنان، وفى العمل الذى يبدعه، تقوم على أن يتعمق وينشّط الفكرة التى يتكون منها مضمون قضية حقيقية، وأن يتملك هذه الفكرة كاملة، فلا يزيّفها أو يفسدها بأن يقحم عليها عناصر غريبة مأخوذة من داخله أو خارجه، حينئذ يكشف الفنّان فى المادة التى شكلتها عبقريته عن شخصيته الحقيقية والتى يجب أن تكون بؤرة حيّة حيث يتشكل العمل الفنى وينمو فى طبيعته الكاملة والنهائية. وعامة، فى كل فكر، وفى أحداث الحياة، تتيح الحرية الصادقة للقوة المسيطرة أن تشكّل فحوى كل شىء كما تريد، وهذه الحرية ليست إلا قوة الفرد

(٣) د. محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات فى النقد العربى، ص ١٠٩، ط ١، القاهرة ١٩٥٨.

نفسه، وقوة فكره وإرادته، وفى الانسجام الذى يوحّد بينهما ليس ثمة مكان لاختلاف.

والأصالة الحقيقية فى الفن تمتص كل خاصية عارضة، وهو شىء ضرورى لكى يستطيع الفنان أن يحلّق عاليا بعبقريته، وأن يظل مُلْهَمًا، ومملوكا لموضوعه، وبدل أن يستسلم للوهم والهوى، وكلاهما فارغ، يمثل فى حقيقته الشىء الذى امتلكه، ويظهر نفسه وما فيه من صدق خلاله، وذلك يعنى أنه لا توجد أية طريقة هى العظمى والوحيدة، وبهذا المعنى يمكن أن نقدم - تمثيلا لا حصرا - إمرأ القيس، والمتنبى، وشوقى، والعقاد، ونزار قبانى، وعبد الله البردونى، وجوته، ووردز ورث، ودانتى، كشعراء عباقرة وأصلاء.

ومع ذلك، من الصعب جدا أن نقول عن عمل ما إنه أصيل كله، لا يعود فى إبداعه، ولا يتصل، بأى عمل أدبى سابق، إلا فى حالات نادرة، ففى الأدب - كما فى الفن - توجد تقاليد، وكل جيل يتلقى إرثا جانبا من الإبداعات التى خلت، ولكن الأصالة النسبية ضرورة لا مفر منها، لكى يصبح للعمل الأدبى قيمة، ويمكن لكاتب ما أن يستغل موضوع كاتب آخر أو فكرته أو شخصياته، بل وأن يتابع أسلوبه وتعبيره عن قرب، شرط أن يضيف على الأقل تفسيرا ذاتيا لها. وقد يقع الفنان على فكرة من عصر سبق، أو فى بلد أجنبى، أو فى جنس فنى آخر، فيتمثّلها ويصهرها ويصقلها، وبرغم الاحتفاظ بما هو جوهرى فيها يعطيها شكلا جديدا، عن طريق التقديم والحذف والإضافة والإصلاح، لتوائم العصر الذى نقلت إليه، ولترضى ذوق الجمهور الذى تتخذه وجهة، أو لتستجيب لتقنية الجنس الجديد الذى تصاغ فيه، وفى هذه الحالة يكون للعمل من الأصالة بقدر ما يظهر من شخصية المبدع، وبقدر ما تذوب فيه آثار النقل والاقتباس، على نحو ما يتجلى فى معارضة شوقى، وكبار الشعراء غيره، لمن سبقوه، فقد تميز فيها بموسيقاه وصوره وخياله، فجاء إبداعه أصيلا[٤].

والأصالة بهذا المعنى لم يعرفها النقد العربى القديم أو الوسيط، حام حولها ولم

(٤) د. الطاهر أحمد مكى، الشعر العربى المعاصر: روائعه ومدخل لقراءته، ص١٦، ط٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦.

يقع عليها، فلم يشر إليها صراحة، ولا تحدث عنها قاصدا، وإنما اكتفى بأن يفرق بين معنى عام، أو شبيه بذلك، متاح للناس جميعا، وصورة خاصة، أو يجب أن تكون كذلك، تحسب لصاحبها، وتصبح ملكا له. وكان الجرجانيان، على وعبد القاهر، أكثر دقة وتفصيلا من غيرهم. وما كان بوسع النقاد العرب أن يذهبوا إلى أبعد مما حققوا، لأن عملية الإبداع، وهى جدّ معقّدة، لم تكن بعد قد وُضعت على بساط البحث العميق، ولم تكن قد اتضحت الخطوط الفاصلة بين الأصالة والتقليد، وبحسبهم أنهم انتهوا إلى تقرير حقيقة علمية بالغة الحداثة والأهمية: إن الإبداع المطلق شيء لا وجود له، وبحسب الأديب شاعرًا أو ناثرًا أن يدفع بالفكرة التى يقع عليها فى طريق جديد، وأن يضفى عليها من شخصيته وأسلوبه ما يجعلها شيئا تتميز به، ويعبر عن عبقريته.

* * *

ولم تعرف أوربا العصر الوسيط وما قبله فكرة الأصالة، ولا عرفها كتاب عصر النهضة، ولم يكن لها حتى مجرد اسم يطلق عليها. وقبل القرن السابع عشر لم تكن تميزًا بقدر ما كانت تعد جنونا أو شيئا مستحيلا، ولم تجيء وليدة بحث دءوب أو غاية محدّدة، وإنما نشأت مع ملاحظة الخصائص العميقة والواضحة لنفسية الفرد وإبداعه. ويمكن القول إن أول ثورة على التقليد والنقل والاقتباس تعود إلى العصر الذى تلا عصر النهضة، وهو ما اصطلح على تسميته بعصر «الباروك، وهو مصطلح كان الألمان أول من استخدمه، وحدّد مفهومه، وعنهم أخذته بقية دول أوربا، على تفاوت فى تقبُّلها له. وقد أطلق فى البدء على لون من الفن، ثم شمل الأدب فأصبح يطلق على أسلوب منه فى القرن السابع عشر، تميز بالذوق المثير، والبلاغة المعبّرة، والخيال الحاد. ففى هذا العصر أخذت مظاهر السخط والغضب تتكاثر ضد المقلدين، وأخذ النقاد يعتبرونهم كتّابا مستغلين، أدباء بلا خيال. وكثر الحديث عن اغتصاب الأفكار، وسرقة الأمجاد، والاتجار غير المشروع بالبلاغة. لقد استرعى مثلا انتباه كاتب مجهول، لم يفصح عن اسمه، العلاقة الوثيقة بين مسرحية هرقل للكاتب المسرحى الفرنسى كورناى (١٦٠٦ - ١٦٨٤م) ومسرحية «فى هذه الحياة كل شيء صادق وكله كاذب»، للكاتب الإسبانى كالديرون (١٦٠٠ - ١٦٠٨م)،

رغم أن الكاتبين متعاصران، وهى قضية شغلت حتى **فولتير** أديب فرنسا الكبير. كما أشار كاتب آخر، لم يفصح عن اسمه إلى أن جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨م) انتحل أفكاره فى التربية عن بعض سابقيه، وعلى نحو خاص من الفيلسوف الإنجليزى **جون لوك** (١٦٣٢ - ١٧٠٤م).

● **التقليد:**

وهو فى أبسط مفاهيمه أن يركز الكاتب جهده فى أن يقول الشىء نفسه، الذى قرأه أو سمعه فى مكان آخر، بطريقة أو بأخرى، وربما على نحو أفضل، مخلّفا، وراء ظهره ما ندعوه أصالة. ويكون فى النوع الأدبى، ملحمة أو قصة أو شعرا أو مسرحية أو غيرها، أو فى الموضوع نفسه، كُلًّا أو فى جوانب منه، أو التفصيلات العارضة، من المجاز والاستعارة، يزيّن بها المقلِّد عمله، فينقلها من عمل أدبى عظيم إلى آخر دونه أهمية.

وتختلف النظرة إلى التقليد بحسب العصور الأدبية، فالعصور القديمة والوسطى لم تنتبه إليه، ولا رأته عيبا، ووقف النقاد العرب بجهدهم عند ما أسموه السرقات الأدبية، وظل كتاب عصر النهضة الأوربية يرون إلى قريب من منتصف القرن السابع عشر الميلادى أن التقليد ليس تخليا عن الإبداع أو الأصالة، وإنما هو تدريب فنى فعال، لأن الأشياء التى يمكن أن يقلّدها الفنان كثيرة، وشائعة عادة، وليس بحاجة إلى جهد كبير، أو حتى أى جهد، لكى يخفى أصولها، وتعوّد الأدباء والكتاب والشعراء على امتداد القرن السابع عشر أن يتمثّلوا موضوعات عولجت أكثر من مرة، وأن يتخذوا مادة مسرحياتهم من الملاحم والروايات التاريخية والمغامرات والأساطير التى يتردد صداها من قديم.

والأشعار الشعبية الإسبانية التى ازدهرت فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر تعالج فى الجانب الأكبر منها موضوعات تاريخية واحدة، ترتبط بألوان الصراع التى حفل بها الأندلس على امتداد تاريخه الوسيط، حربية بين المسلمين والمسيحيين، أو بين الأمراء أنفسهم بعضهم فى مواجهة بعض، إلى أى دين انتموا، أو قصصا يتصل بالعواطف من حب وفروسية، أو حتى ملاحم سبقت فى اللغة

الإسبانية نفسها، أو فى اللغة اللاتينية، أو فى لغات أوربية أخرى.

وأكثر ما يكون التقليد فى الشعر الغنائى، وكانت «سونتات» بترارك الإيطالى أكثر ألوان الشعر عرضة للنسخ فى العصر الوسيط، مع تغييرات بسيطة أو عميقة، يستوى فى ذلك الشعر الفرنسى والإسبانى والإنجليزى. وقد يكون الأمر مجرد تكرار لصور استهلكت، كما نجد الأمر فى قصائد الشاعر الأندلسى ابن زمرك، وقد يبلغ التقليد حد النسخ فيصبح سرقة لا يمكن الدفاع عنها. ولدينا فى أدبنا العربى الحديث شىء من هذا، وسوف أشير إلى حالتين فحسب، واحدة فى الشعر والأخرى فى النثر، وقد اشتهرت الأولى فأثارت جدلاً بالغًا، ونقاشًا حادا، وخصومة عنيدة، وهى اتهام إبراهيم عبد القادر المازنى بأنه سرق بعض قصائده من شعراء آخرين، وبخاصة قصيدته «فتى فى سياق الموت»، فقد سرقها من الشاعر الإنجليزى توماس هود، ١٧٩٩ - ١٨٤٥م، فى مقطوعته «سرير الموت».

يصور المازنى فى أبياته فتى يصارع الموت فى ليل تراكمت ظلماته بعضها فوق بعض، يتصبب جبينه عرقا من هول المعاناة، ويضطرب صدره كالبحر الهائج، وأصدقاؤه حول سريره بين اليأس والرجاء، يراقبون كل حركاته وسكناته فى جزع ولهفة، ولم تنفع شدة حرصهم على راحته، وأملهم فى شقائه، وجاد الفتى بنفسه، وكانت الابتسامة ترقص على شفتيه كأنه يرحب بالموت:

نعدُّ أنفاسَه ونحسبُها	والليلُ فيه الظلام يلتطمُ
إذا خروجُ الحياةِ أجهده	تساقطت عن جبينه الدِّيَمُ
صدرٌ كصدر الخَضْمِ مضطربٌ	جحافلُ الموتِ فيه تَزدحم
إنْ قام مِلْنا له بِمَسْمَعنا	أو نام خفّت بواطئنا القدم
يرتاعُ فى طولِ نومه الأملُ	ويشتكيه الرخاءُ والسأم
كأنما الخوفُ من تردُّده	خيلٌ لها من رجائنا لُجُم
خِلْناه مات وهو فى سِنَةٍ	ونائمُ الجَفْنِ وهو مُخْتَرَم
قد قلّصتْ ثغرَه منيّتُه	كأنّه للحِمام يبتسم

أما أبيات توماس هود فتقول:

رأيناها: تتنفس فى الليل،
وكانت أنفاسها ناعمة وقصيرة،
كأن موج الحياة فى صدرها
يعلو وينخفض جيئة وذهابا،
وتكلمنا عندها بهدوء
وتحرّكنا ببطء
كأنما أعرناها نصف قوانا
لتضيف فى حياتها
آمالنا كذّبت مخاوفنا
وكذّبت مخاوفنا آمالنا
ظَننّاها ميتة وهى نائمة،
وظننّاها نائمة وهى تجود بأنفاسها،
وعندما أتى الصباح ضئيلا وحزينا،
وأتى البردُ مع أول المطر،
غمضَ جفناها الهادئان وكانت فى صبح آخر غير صبحنا[٥].

وأما الحالة الثانية فمرّت دون أن يلحظها أحد، وآثر الذين عرفوها ألا يتحدثوا عنها، رغم أنها أشد وضوحا مما فعل المازنى، فقد سطا الناقد الكبير الدكتور محمد مندور فى كتابه «نماذج بشرية» على كتاب «النماذج العالمية فى الأدب الفرنسى والعالمى» للكاتب الفرنسى جان كالفيه، وهو فى ثلاثة أجزاء، اثنان منها يحتويان على نماذج من الأدب الفرنسى، والثالث على نماذج من الأدب الإيطالى والإسبانى وغيرهما، وطبع الكتاب فى باريس عدة مرات، آخرها فيما أعلم عام ١٩٦٣ - ١٩٦٤، والنموذج الوحيد الذى أضافه الدكتور مندور ولا يوجد فى الكتاب الفرنسى هو «إبراهيم الكاتب» للمازنى، أما البقية فمأخوذة كلها من المؤلف

(٥) الترجمة عن: محمد سليمان أشرف: «تأثر الشعر المصرى بالشعر الإنجليزى فى القرن العشرين، إلى نهاية الحرب العالمية الثانية» رسالة دكتوراه فى كلية دار العلوم. وانظر:
د. عبد اللطيف عبد الحليم: المازنى شاعرا، ص ٨٧، القاهرة ١٩٨٥.

الفرنسى، نماذج وموضوعات ومنهجا، وحتى النصوص التى يعزز بها الدكتور مندور شرحه وفكرته هى نفس النصوص التى اختارها الأديب الفرنسى للتدليل على تحليله. وبعيد عن التصوّر أن يجيء هذا صدفة أو عفوا أو من قبيل توارد الخواطر، وأدعى للشك أيضا أن الدكتور مندور لم يشر إلى كتاب المؤلف الفرنسى ولا بكلمة واحدة[٦].

فيما بعد **عصر النهضة** أخذ النقاد ينظرون تدريجيا إلى التقليد على أنه خطيئة، ويرونه شيئا مخجلا، لأنه يبتعد بالمقلّد عن طبيعته حين يرى التقليد ملائما له، لأسباب تتعلق بغلبة تيار سائد، أو نموذج شائع، أو تعايشا مع لحظة معينة، أو بيئة ضاغطة، وتغطية لخطاه، وحتى لا يكتشف أحد أمره، يعمد إلى تغيير ملامح النموذج الذى قلّده، بأن يشوّه محتواه، أو يتجاوز تفاصيله أو يعبث بصوره.

وإلى هذا الأمر، وهو منهجى، يمكن أن نضيف شيئا آخر يتمثل فى أن جاذبية النموذج المحتذى، كما فى المعارضات مثلا، تصبح دافعا قويا إلى تقليده، وعندما يحتذيه المقلّد فإنّما يفعل ذلك بغية تحقيق نفس الشهرة التى حققها نموذجه، والإفادة من الصدى الذى تركه، أو التعوّد على شكله الأدبى، أو احتواء تأثيراته، وفى ذات الوقت الذى يؤكد فيه على نجاح نموذجه إنما يؤكد بالتالى على نجاح عمله أيضا.

يعارض **النقد الحديث** التقليد والاقتباس بصرامة وقوة، ويزداد كل يوم فى هذا المجال تطرفا، ومرد ذلك، فيما يرى، لا يعود إلى اهتمامه بالأصالة والحرص عليها مهما كانت الظروف، وإنما لأنه يرى أيضا أن التقليد ضرب من الخداع، يُسرِّب إلى فكر الكاتب معلومات ليست له، ويجعله يطبقها على نماذج ليست من ابتداعه، ويضعها فى خدمة غايات لم توضع لها، ويجيء بها إلى القارئ بدل أن يجعل القارئ يذهب إليها ويكتشفها.

إن دراسة شخصية المؤلِّف المقلِّد، وإمكاناته فى الابتداع والأسلوب والتفكير عمل تربوى، والقول بأنه مقلِّد لا يعنى انعدام الإرادة الخالقة عنده دائما، لأن ذلك يحدث أكيدا بدرجات تتفاوت من كاتب إلى آخر. ولكن الشيء الوحيد الذى

---

(٦) د. محمد مندور، نماذج بشرية، ط٢. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥١.

نربحه من التقليد، إذا جاء كاملا، أنه يقدم لنا من ذات العمل نسختين بدل واحدة، وأبادر فأقول إن مثل هذه الحالة نادرة جدا، وإلاَّ كان الأمر سرقة، لأن التقليد بمعناه النقدى يختلف فيه العمل المقلِّد عن النموذج الأصلى، لأنه على أية حال وليد مغامرة جديدة، واتجاه تصويرى مختلف، وفن شعرى مغاير، واندفاعة أخرى خالقة.

يضرب النقاد وعلماء المقارنة مثلا على التقليد الشديد بمسرحية روميو وجولييت لشكسبير فهى تكاد تكون تكرارًا لرواية إيطالية مجهولة، تحمل الاسم نفسه، لكاتب إيطالى مغمور هو لويجى دا بروتو، المتوفى ١٥٢٩ م، ومن المؤكد أنها كانت ستظل مجهولة لا يعرض لها أحد، لولا أن شكسبير عالج القضية فى مسرحيته الرائعة، وقد جاءت هذه تحمل كلِ ملامح الرواية الإيطالية فى أحداثها، ومعظم تفاصيلها، والتقليد فيها واضح بَيِّن، ولكن العملين ينتميان إلى جنسين أدبيين مختلفين، إلى جانب أن الشاعر الإنجليزى الكبير لم يقرأ الرواية فى لغتها الأصلية، وإنما فى ترجمة إنجليزية غير جيدة، قام بها أرثر بروت، عن الترجمة الفرنسية التى قام بها بواستو، وحتى نستطيع الوصول إلى التعبيرات المقبولة التى جاء بها شكسبير عرضا، والتى أدخلها قاصدا، علينا أن نتمكن من فنه وسر صناعته، وأن نتبين عالمه الإبداعى، ونتعرف إلى ما حظيت به أعماله من إقبال وذيوع، وأن نصنع ذلك فى موضوعية جادة، لأن إمكانات المقارنة كاملة تنقصنا، وليس لدينا قاعدة أو قالب نصب فيه خيال المبدعين.

حين يكون التقليد بين مؤلِّفَيْن من الدرجة الثانية فإن الأهمية تبقى محدودة، وتشبه أن تكون نسخًا من كشكول أستاذ عظيم، يقوم به طالب فى كلية الفنون، وعلى النقيض إذا كنا مثلاً بصدد لوحة رسمها الفنان الهولندى الكبير رامبرانت ونسخها دى لاكروا الفرنسى، أو لوحة رسمها بلاثكيث الإسبانى ونسخها مَنيه الفرنسى، فإن المقارنة هنا، وتتبّع الدوافع والإلهامات، والأشكال المختلفة، وطرائق التعبير، ذات فائدة كبرى، وقد تحملنا المقارنة على أن نحترم الأصيل والمقلّد على السواء، وأن نكبر فيه أنه حاول أن يتعلم من الآخر، دون أن ينسى نفسه ومواهبه، وما يقال فى عالم الرسم يمكن أن يطبق أيضا فى دنيا الأدب والكلمة.

الخطوات الأولى

○ القرن الثامن عشر:

شهد أوج الكلاسية الجديدة، وتميز بتنوّع الأدب تبعا للمهابط التى ازدهر فيها، وتبعا للأدباء الذين أسهموا فيه. وكانت له خصائصه الاجتماعية والأخلاقية، فقد تلاشت الملكيات الصغيرة، وانحسر عهد الإقطاع، وقامت الملكيات الكبرى، وتركّز الأدب فى عدد من العواصم، تجيء فى مقدمتها باريس ولندن، وأصبح الكاتب أقل قلقا، وأكثر استقلالا، وأحيانا قوة اجتماعية ملحوظة، وإذا لم يكن من رجال البلاط فهو دائم التردد عليه، ونشأت مؤسسات جديدة لعبت دورا أدبيا مرموقا، فقد تضاعف عدد المجامع اللغوية والأدبية، وازدهرت الصالونات الأدبية، وتركت تأثيرها فى كل شيء، ومن خلالها فرضت المرأة ذوقها على الفكر، فرقّ الأدب، ورصن أسلوبه، وحلا نغمه، وعاد اجتماعيا أنيقا مصقولا، أقل جرأة وخشونة وابتذالا، وقد يجيء البيت من الشعر ماجنا، والفصل من المسرحية فاجرا، يضحك ويسلّى، لكنه سوف يصبح موضع نقد عنيف من الرأى العام. وقلّ استخدام اللغة اللاتينية، أو اختفى إذا شئت، ولم تعد لغة كتابة أو فكر أو حديث، وأخذ تحليل الشاعر بدقة مكانا ملحوظا من عناية النقاد.

وبدأت الأرستقراطية تنحسر، والبرجوازية تتقدم وتتسع، واندفعت إلى المعرفة، إلى جانب الطبقة الوسطى، وقد حرمت منها زمنا طويلا، بينما عكفت الطبقة الراقية على الثقافة، وازدادت تطلعاتها الفكرية، وكانت **كاترين** الثانية ملكة روسيا تفخر بأنها تلميذة **فولتير** الأديب، وأصبح الإنسان غاية الكاتب، ومحور الأدب، واهتم بداخل الإنسان، وأدار ظهره لخارجه، من الملابس والزخارف والألوان، فقد رآها سطحية وتافهة ومتغيرة، ولم تعد العصور الوسطى تهمه، رآها فظّة وجاسية، ولم يكن وطنيا مسرفا، كان إنسانا قبل كل شيء.

واندفع بكل قواه نحو العلوم السياسية والاقتصادية، لأنها - فيما اعتقد -

سوف تقوده إلى العالم المثالى الذى يحلم به، وجمع إلى جانب النزاهة العقلية التسامح مع المتشككين وأصحاب السيرة السيئة، فى الوقت الذى عمل على تربية الفرد ليعرف مكانه من المجتمع، ليصبح مسالما غير ثائر، ينقد بقدر، ويحترم الأنظمة القائمة، ويلائم نفسه معها، ويجىء إيقاع فكره على هدى مما تريد.

كان عصر تحوّل فى الأفكار على أوسع نطاق، وسادت أوربا خلاله أمواج عنيفة، فى الفلسفة والسياسة ونظم المجتمع، واتجهت عقول المفكرين إلى آفاق جديدة فى فهم الفن والحياة، مما زعزع الثقة بالاتجاه الكلاسى الذى ساد فى القرن السابع عشر، وسيطر حينذاك على أقلام الأدباء وعقول المفكرين.

وإذا كان القرن السابع عشر قد اتجه إلى احترام العقل، وفرض المحاكاة فى الفن، وجعل من تقليد الأقدمين مذهبا، فإن القرن الذى تلاه هيّأ المشاعر والأفكار لتنطلق حرة كما تشاء، وقدّم لها الوسائل التى تحطم بها قيودها الثقيلة، بما وفّر لها من بحوث وآراء فى فهم الفلسفة، وطبيعة المجتمع، ومن ثَمَّ غلبت على أدبه روح الحقيقة الفلسفية التى غيّرت كل شىء، حين جذبت الفكر إلى آفاق لا صلة لها بفلسفة سقراط وأفلاطون وأرسطو من الأقدمين إلا فى إطارها العام.

واستطاع هذا القرن أن يخلع على الرسالة الخلقية قوة، وأن يمنحها إيجابية لدى جمهرة الفنانين وأهل الفكر، فصارت ترمى إلى تهذيب النفوس، وتسهيل المعارف الإنسانية، وفَتح أبوابها عريضة واسعة أمام الطبقة البرجوازية النامية، ووُضِعَتْ المعارف القديمة فى مجال الفلسفة والاجتماع موضع النقاش والجدل، وصحب هذا الحوار كثير من الثورة والتمرد على ما هو كائن، والانطلاق منه طموحا نحو مجتمع جديد تسوده الحرية، ويدعمه الاستقلال الفكرى والعاطفى.

وتطلعت الطبقة الوسطى إلى تغيير القوانين الاجتماعية التى تحمى مصالح الطبقات المسيطرة على المجتمع، وتهدد مصالح الآخرين، ووجدت فى المصلحين أئمة وقادة، والتمست فى كتبهم الوسائل التى ترد إليهم سعادتهم المغتصبة، ومضت تبنى مستقبلها على هدى من آراء الثائرين، وتجلى ذلك واضحا فى نتاج الشعراء والكتاب والرسامين، وقد تحرروا من الروح الكلاسى الذى كان سائدا فى الفنون والعلوم.

وفى هذا القرن عرفت أوربا أدب الشمال، ووجدت فى القديم منه النماذج البطولية المحببة، التى تتسم بالفضائل الفطرية، والاعتداد بالشعور الفردى الذى يمجد الحرية والعدالة، ويرمى إلى توفير السعادة للمجتمع، فأقبل الأدباء على هذه الأنماط إقبالاً صرفهم بعض الشىء عن الاتجاه إلى الإغريق والرومان.

إنه العصر الذى تألق فيه النور بين الطبقة العليا، وأرسل أشعته وهّاجة هادية إلى المتقدمين من الطبقة الوسطى، وأصاب دفأها على نحو ما حتى من دون هؤلاء، وكان تعطّشه للمعرفة إحدى صفاته الأساسية التى ميزته عن بقية القرون الأوربية التى سبقته، واعتقد مخلصا أن فى ثنايا العلوم مفاتيح العالم المثالى الذى يبحث عنه، ويأمل أن يلقاه يوما، وبدأ يدفع الناس إلى مثل أعلى يتجاوز الحدود، وينتهى بهم إلى مفاهيم إنسانية واسعة، وأخذت فكرة الإنسانية تتردد أصداؤها فى كل الآداب الأوربية.

● **إنهيار أسوار العزلة:**

ومع بداية القرن الثامن عشر بدأ ينمو عفويا فى كل أوربا جو أدبى ذو صبغة عالمية، يعكس شيئا من الاهتمام بأدب الآخرين، وبطريقة التفكير عند الأجانب. وفيه مارست فرنسا تأثيرا هائلا على جيرانها، لم تمارسه يوما منذ العصور الوسطى، لا فى نماذج الحياة والملابس والتقاليد فحسب، وإنما فى الفكر أيضا، وبخاصة بين أعوام ١٧٥٠ و ١٧٨٩، وهو العام الذى اندلعت فيه الثورة الفرنسية.

وإذا أخذنا اللغة إشارة موحية لهذا التأثير فسوف نجد الفرنسية لغة الطبقة العليا فى ألمانيا، وتمتعت بمكانة عالية، وكان الفرنسى الذى يزور برلين فى تلك السنوات يظن نفسه كأنه فى باريس، ولم يكن **فيدريك الثانى** يقدِّر غير الكتب الواردة من باريس، وعندما أسست أكاديمية برلين تقرر أن تكتب الأبحاث المقدمة إليها باللغة الفرنسية بدل اللاتينية، وأعطت كتابات روسو إيقاعا جديدا لكل المجتمع المثقف، وربحت قلوب كل الألمانيات، وتركت تأثيرها واضحا فى الرومانسية الألمانية.

وفى روسيا لم تنس **كاترين الثانية** أصولها الألمانية، وأخذت على عاتقها أن

تنقل إلى موسكو حضارة تنتمى إليها فى المقام الأول، وسرعان ما وجدت نفسها بين تيارين متعارضين ويتصارعان، التيار المتأثر بالغرب، والمتحمس للحضارة الوافدة، وتيار الأدب السلافى القومى، فشجعت كليهما، وتركت التيارات الفرنسية والألمانية تأخذ طريقها إلى وطنها، وبخاصة الأفكار التى لا تمثل خطرا على سلطانها، ولا تلهب الأفكار الداعية إلى الحرية، وبدون أن تضحى بشىء من فرديتها وتسلطها وغاياتها ظلت على صلة برسائل لا تتوقف مع المثقفين الموسوعيين على أيامها، ومجّدت فولتير، وكانت تفخر بأنها تلميذة له، وأترعت ديدروه بخيرها، ونصحت شعراء بطرسبرج بأن يقلدوا الأعمال الأدبية الفرنسية، وجعلت من نفسها قدوة ومثلا، وبدأت نساء القصر يقلّدنها، ويزدهين بأنهن يشجعن النشاط الفكرى، وأصبحت ترأس اجتماعات المجمع الروسى امرأة، وبإشرافها صدر أول معجم روسى فى ستة أجزاء عام ١٧٨٩ - ١٧٩٤، وليس ثمة شك فى أنها لعبت دورا هاما فى تحريره.

ولم تخضع إنجلترا بسهولة للسيطرة الفرنسية، ومع ذلك فإن كثيرا من النماذج الفرنسية أخذت طريقها إليها، وبدأت تتحدث الفرنسية، وتترجم لبعض شعرائها وتقلدهم، غير أن ثمة هاوية واسعة كانت تفصل بين أدب الأمتين، فإنجلترا لم تتأثر إلا ظاهرا، وبقدر محدود، بالفنون الكلاسية، ولم تحل الاقتباسات العابرة بينها وبين أن تحتفظ بأصالتها الذاتية، وكانت تفخر، وبحق!، بأنها أسهمت فى ازدهار اللغة الفرنسية، ففيها عاش فولتير منفيا، وتأثّر بكتابها لوك، وبوب، ونيوتن، وآخرين كثيرين. بل ويمكن القول إن الذوق البريطانى حينئذ سيطر على الجوانب الثانوية فى الفن ونماذج الحياة. وإذا راجعنا الأدب الفرنسى منذ فولتير وحتى مطلع القرن العشرين، وتابعنا عن قرب التطورات التى كانت تحدث على ضفتى قناة المانش سنجد التأثير الإنجليزى واضحا، غير أن الكتابات فى باريس كانت إبداعًا متحررا أكثر منها عملا متمثلا. وكانت باريس تتلقى الأفكار عن النظم والحريات الإنجليزية فى موضوعية محايدة وباردة، ثم تدفع بها لتعبر المضيق ثانية مزخرفة وفخيمة، وبالغة الضخامة والهول.

لقد أعطى مونتسكيو حياة للأفكار التى تلقاها، وأثار فولتير زندقة المفكرين

البريطانيين الباردة، ويمكن القول إن الموجات الثقافية لم تتوقف عن المجىء ذهابا وإيابا، ولم يحدث أن تطلعت إنجلترا إلى فرنسا وقلدتها كما حدث فى هذا القرن، والعكس صحيح أيضا.

وقد ترك الإنجليز الكلاسية الفرنسية تغزوهم، وبدأت فرنسا تكتشف الأدب الإنجليزى، ولم يكن هذا أمرا هينا، ذلك أن فرنسا كانت أقل شعوب أوربا تتبّعا لما يجرى حولها، وترى فى أى أدب أجنبى شيئا همجيا، وتناقش علانية ما إذا كان ممكنا أن يصبح المرء ألمانيا ومفكرا فى الوقت نفسه، وإنه لقدر غريب هذا الذى جمع بين هاتين الأمتين اللتين لم تتوقف العداوة بينهما يوما، وهما فى الوقت نفسه متجاورتان، ومتواجهتان، ويتبادلان التأثير بلا توقف، رغبة خالصة فى التبادل نفسه، أو كرد فعل لا مناص لهما منه. ومع أن الأدب الإنجليزى قدّم عددًا من الشعراء الأصلاء، وكتاب المسرح والمؤرخين والفلاسفة الذين لا يُقارن بهم أحد، وكانوا موضع إعجاب أوربا، لكنهم لم يستطيعوا، مثلهم فى ذلك مثل غيرهم، أن يتحرروا من استيراد الأفكار التى تحمل الطابع الفرنسى.

وأفسحت البلاد الأخرى مضطرة، وفى أحسن الأحوال على غير رغبتها، الأبواب للموجة الصاعدة، ذلك أن الإسبان والبرتغاليين وأهل البندقية يحتقرون الشعوب الأخرى ويكرهون الفرنسيين، ومع ذلك لم يكونوا أقل من غيرهم فضولا ليأخذوا كثيرا. وقد حاول السويسريون فى هذا القرن، وهو أزهى عصورهم الأدبيـة، أن يقاومـوا سيطرة الفلسفـة الفرنسيـة، بفكر نمـوذجى، وبعلماء ومؤرخين كبار، وليسوا أدنى قامة من روسو، ومع ذلك لم تستطع أن تتجاهل أدب جارتها، وبخاصة أن روسو كان يقيم فى جنيف وهى على مقربة من الحدود الفرنسية، ويكتب مؤلفاته بالفرنسية، ويعتبره الفرنسيون واحدًا من علمائهم.

وكانت إسبانيا فى حالة إغماء فكرى، ولم تجد أمامها علاجًا لضعفها إلّا أن تتطلع إلى ما يجرى خارج حدودها فى الأدب والفن، تقرؤه وتقتبس منه، وأن تدع رياح التجديد تلفها، وأن تسير على خطى المتفرنسين من علمائها وكتابها. وكان يحكم إيطاليا أمراء نصف فرنسيين، ولم تحاول أن تتجنب نتائج هذه الموجة الثقافية الكاسحة، ورغم أنها احتفظت بطابعها الذاتى واضحا فى الشعر والمسرح، وابتدعت

أجناسًا أدبية جديدة، إلّا أنها تركت التأثير الفرنسى يغزوها فى كتاباتها السياسية، وأترعت من الفلسفة الفرنسية حتى انتشت.

وأصبح تقليد ما هو فرنسى شائعا فى هولندا. هذه البركة الشاسعة من الوحل والرمل، وقد تحولت بفضل ذكاء الإنسان وقدرته أرضًا من أخصب بقاع العالم، والتى تثير الخيال بشواطئها العميقة، وقنواتها التى لا تنتهى، تتلاقى وتتقاطع فى صور عديدة، وأساطيرها التقليدية وذكريات الحروب والحملات البحرية، والبطولات الأسطورية، وتغذى الإلهام المحلى بكل ما يحب ويرغب، وأصبحت مهبط الشعراء والكتاب إلى جانب أمواج البحر، والبحيرات والأنهار والزهور، باسمة أو حزينة، واحترم الأدباء الهولنديون شعراء وكتابا طبيعة بلادهم، وأعاروها قلوبهم واهتمامهم، ومع ذلك عانوا من التأثير الفرنسى، وحاولوا أن يجعلوا مسرحهم على نمط المسرح الفرنسى، وأدى هذا إلى رد فعل فى نهاية القرن، فقاوموا هذا التأثير، واستداروا نحو الكتاب الإنجليز والألمان، واقتربوا أكثر فأكثر من الطابع الذاتى لأمتهم وأصولها.

ولم تستطع الدول الإسكندنافية أن تكون بمنجاة من هذا التأثير، فسارت فى ركابه الدانمرك، وفى السويد تأثّر به كتّاب حقيقيون وعلماء وفلاسفة، وبعضهم كان يكتب باللاتينية، وشعراء ومسرحيون، وكلهم عرف الثقافات الأجنبية لينمى معارفه، وظلت الأبصار متجهة إلى فرنسا، وظل التأثّر بأدبها قائما إلى أن بدأت الرومانسية فيها تؤكد على تقاليد شعوب الشمال، وتدعو الفكر الإسكندنافى إلى التحرر النهائى من العوامل الخارجية.

وخارج أوربا لم يكن هناك أحد، كان العالم يسبح فى الفوضى أو الجهل أو الخرافة، أو استسلم لإغفاءة طويلة، ولم تستطع جلبة الحياة وصخب التقدم فى هذه البقعة من الأرض أن يوقظه، وبقى ينتظر حتى القرن التالى، وربما الذى بعده أيضا. وليس معنى هذا أن أوربا هذا القرن كانت مبرأة من العيوب، فقد كان تاريخها ثورات لا تنقطع، وحروبا لا تهدأ، ونسيجا متزاحمًا من كل أنواع البؤس، وألوان الجنون، وأصناف الجرائم، ولمّا أفسدهم الترف أخذوا يستغلون سكان المستعمرات فى قسوة كريهة، ووحشية ظاهرة.

وقريبا من نهاية القرن الثامن عشر تمزقت العقائد، وحلت الأفكار مكانها، وبلغ المد الثورى أقصى غاياته عنفًا عند الكتاب، وأشرف النظام الاجتماعى على الهاوية، وعظمت الرغبة فى التدمير، وتوالت الاضطرابات الاجتماعية، وسيطر الشعور بضرورة توزيع الرفاهية بين الناس بالعدل والقسطاس، وأخذت الأزمة تقترب، والأحداث الكبرى يرن صداها فى كل أنحاء المعمورة، وبدأت الدعوة إلى تحرير المستعمرات تعلو، وتهيّأ الموقف للانفجار، وكان وراء انفجاره عقول العلماء، وأقلام الكتّاب، وأية ثورة عظيمة إنما تقوم فى الأفكار قبل أن تتحقق فى القانون أو فى الحياة الاجتماعية.

لم يتخذ القرن الثامن عشر شهرته من بلد، ولا من دولة، وإنما يدين بها لجميع شعوب أوربا، وهذا هو الذى صيّر تلك الشهرة عظيمة وشائقة، وعالمية وحقيقية إلى هذا الحد.

● **المفكّرون يعتنقون العالَمِيّة:**

كان وراء الدعوة إلى تجاوز القوميات الضيقة، والانطلاق إلى مجال العالمية الفسيح، مفكرون عظماء، وأفكار ملهمة، ولا تتسع هذه الصفحات المعدودة لأن نأتى عليهم جميعا، وبحسبنا هنا أن نقف عند القمم الممثلة.

أول هؤلاء الألمانى ليسينج (١٧٢٩ - ١٧٨١)، وكان قد قرأ وبحث على نحو لا يصدق وقال عنه أحد أساتذته عندما كان تلميذا: إنه جواد شاب، ينبغى أن نضاعف له حصته من الشعير!. وكان يرى أن كل مطبوع جيد للقراءة، ويحب أن يقرأ ما لا يجبر على معرفته بخاصة، وما لا يعرفه الآخرون.

وأرسلته أسرته إلى جامعة ليبزج ليدرس فيها ما يؤهله أن يصبح من رجال الدين، غير أنها سرعان ما عرفت فى شىء من الخجل أن الناس يرونه فى كواليس المسرح أكثر مما يرونه فى قاعة المحاضرات، وأنه يترجم المسرحيات، وألف بعضا منها. أمّا هو فصمم من جانبه على أن يدع الحياء، وأن يتخلى عن ملامح مرشح مسكين للرهبنة، وأن يتردد على مجالس الطبقة العالية، وأن يتعلم استعمال السيف، وأن يحذق الرقص، لأنه يرى أن الكتب تستطيع أن تصنع عالِمًا حسنًا، ولكنها

وحدها لا تكون رجلا، وأن العلم الفاتر الناشىء عن الكتب وحدها لا يطبع فى الرأس إلا حروفا ميّتة.

لم يكن جامدا، وبكل تأكيد لم يكن عاطفيا، ومنح الحب من حياته مكانا ضئيلا، وكان يقول عن نفسه إنه لم يكتب قط رسالة إلى امرأة لا يستطيع أن يظهرها لأى شخص كان، ومع ذلك فقد أحب بلا أسرار ولا أحلام، وتزوّج متأخرًا بصاحبة إختارها على أنها أفضل الممكنات، ومن نوع يعسر فهمه، والطفل الذى جاءت به توفى بعد أيام من مولده، وتبعته أمه بعد قليل، ومزّق الحادث قلبه، وسمعه الناس يشكو فى مرارة مؤثرة: إنه لم يطلب شيئا صعب المنال، طلب هذا القدر الضئيل الذى مُنح للآخرين، وحتى هذا حُرم منه!.

وقرر أن يواجه مصيره، وليجعله أخف ثقلا وأهون أحزانا قرر أن يغرق نفسه فى العمل، وفعلا تحوّل إلى عقل عامل.

كان **ليسينج** يرى نفسه مواطنا عالميا، ولم يتردد فى الإعلان عن عالميته هذه، ويقول بصوت مرتفع إنه لا يرغب فى أن يشتهر بالوطنية، ولعلها آخر شىء يطمح فيه، وليست لديه أية فكرة عن حب الوطن، ومع ذلك كان ألمانيًا عميقا، وأحد القلائل الذين خلقوا الروح الجديد فى ألمانيا، وآثر على امتداد حياته أن يأخذ جانب الضعفاء والمضطهدين والمظلومين فى أى مكان وأى جانب.

* * *

وكان **فولتير** (١٦٩٤ – ١٧٧٨) أحد هؤلاء العمالقة أيضا، وقمة القرن الثامن عشر، حتى أن النقاد يتساءلون: ترى لو لم يكن وُجد فى هذا العصر، هل كان سيأخذ نفس الملامح والسمات؟.

كان فيلسوفا، لأنه لم يتوقف يوما عن السؤال: ما الروح والمكان، والمادة، والأزل، والزمان، والنور، ولا توجد فلسفة بعيدة أو قريبة، قديمة أو حديثة، لم تستثر رغبته فى الاطلاع، ولم يرها جديرة بالانتباه.

وهناك سمتان أساسيتان يمكن أن نرد إليهما جوهر أخلاقه: النهم الشديد إلى المعرفة، وحدّة اللهفة على التمتع باللذات، وهما يفسران أيضا احترامه العلم

وتطبيقاته العملية، وكراهيته الدين ورجاله. وكانت معارضته للمسيحية قوية، وتحولت إلى فكرة ملحّة، ومعها تصبح عقليته الرقيقة الساحرة خشونةً وعنفا، ويبلغ تطرفه غايته عندما يتعلق الأمر «بسحق المرذولة» كما كان يدعوها، وهو يعبّر عن جحوده لها لا عشر مرات، ولا مئة مرة، بل تحت ألف صورة مختلفة. والتوراة عنده لا عظمة فيها ولا جمال، والإنجيل لم يأت بغير التعاسة على الأرض، والكنيسة كلها بلا استثناء فساد أو جنون، والمجاهرون بالعقيدة متعصبون وأنقاهم وأنبلهم سحبوا فى الحبال وسيقوا إلى السجون.

وكان فى الوقت نفسه جملة أشياء: لا هوتيا، وفيلسوفا، وصينيا، ورائدا لملك بروسيا، وهنديا، وملحدا، ومؤلها، وعالميا، ويكتب لجميع العقول حتى تلك التى تتأثر بالمزاح والسخرية، أكثر مما تتأثر بالجد والرزانة.

قضى ثلاثة أعوام منفيا فى إنجلترا، وأمضى عشرا فى قلعة «سيرى» فى كنف المركيزة **دى شاتليه**، وثلاثا فى بلاط **فيدريك الثانى** ملك بروسيا، وفى عام ١٧٥٥م قرر أن يستقل بأمر نفسه، لأن هذا الاستقلال ضرورى للتعبير عن آرائه بحرية كاملة، فأقام على حدود سويسرا، وبعد خمس سنوات انتقل إلى قرية فرنيى على الحدود نفسها، وبفضله أصبحت المركز الفكرى للعالم نحوًا من عشرين عاما.

هذه الرحلات أكسبتة ثقافة واسعة وروحا إنسانيا عاليا، فكان من دعاة تجاوز القومية الضيقة إلى مجال العالمية الفسيح، ورغم إدراكه العميق للدور الذى تلعبه البيئة والعادات والتقاليد فى تكوين الذوق الأدبى، وفى الإبداع الفنى، ظل يدعو بشدة إلى خَلْق ذوق عالمى عماده المبادئ العامة للطبيعة الإنسانية. وعندما أصدر كتابه «دراسة فى الشعر الملحمى» عام ١٧٢٧م دعا الشعوب إلى اهتمام أقل سطحية بالأعمال الأدبية وأنماط الحياة عند جيرانهم، فقد يؤدى تبادل المعارف والمبادلات الأدبية، إلى خلق هذا الذوق الذى نبحث عنه عبثا.

وأثناء إقامته فى إنجلترا أصبح فكره أكثر انفتاحًا، وأشد اهتماما بأدب البلد الذى يعيش فيه، فدرس **شكسبير**، وأشاد بجهوده، وكيف أنقذ المسرحية المأسوية الكلاسية من الوحل الذى تردّت فيه، ولكنه لم يتردد فى أن يقول: إنّ مؤلِّفا مثل شكسبير يقف عند ذوق مواطنيه وحدهم لا يمكن أن يكون عظيما!.

وأعجب بقوة **ملتون** فى ملاحمه، ولكنه سخر من استعاراته عن الموت والحياة، ووجد فى **لوك** أستاذا عظيما للفلسفة، وعرف شيئا من اكتشافات **نيوتن** العلمية، وأخذ بالحرية الإنجليزية، وبالتسامح الدينى الذى يسود بريطانيا. وفى لندن نشر عام ١٧٢٨ ديوانه «هنريات» بالاكتتاب، فدر عليه الكثير من المجد، والقليل من المال، وجمع مادة كتابه «تاريخ شارل الثانى عشر»، ومتأثرا بحياة الإنجليز وعاداتهم أعد كتابه «رسائل فلسفية»، وأراد بها أن يبين لمواطنيه ما للحرية من متعة وأثر فى التقدم، وأن يشعرهم بالوطأة التى لا تحتمل لقوتين قاهريتين كانتا تثقلان كواهلهم، وهما: الاستبداد الغبى والمذهب الكاثوليكى.

لقد فكّك **فولتير** روابط المجتمع فى عصره عندما علّم الناس الشك فى مشروعية السلطة، ودفعهم إلى احتقارها، وسعى إلى إعادة تنظيم المجتمع وفق مبادئ جديدة تقوم على حرية الفكر المطلقة، والتنظيم العقلى الذى يهدف إلى تحقيق الحياة الطبيعية لكل فرد، والإنسانية المتسامحة التى تفتح الباب عريضا واسعا أمام عالمية ينطوى تحت لوائها الناس جميعا.

* * *

ومن بين هؤلاء جميعا يستحق **خوان أندريس** (١٧٤٠ - ١٨١٧)، وهو راهب إسبانى مؤرخ من مقاطعة بلنسية، وقفة خاصة، رغم أن الباحثين يكادون لا يشيرون إليه إلا لماما، لأنه أنصف الحضارة العربية، وأبان فى وضوح وصراحة الدور الذى قامت به فى نهضة أوربا، ونشأة مختلف العلوم فيها، وكان ينتمى إلى طائفة اليسوعيين فى إسبانيا، وحين اصطدموا مع ملكها كارلوس الثالث (١٧١٦ - ١٧٨٨) أصدر قرارا بطردهم خارج إسبانيا، وطلب من البابا كليمنت الرابع والعشرين أن يلغى نظامهم فاستجاب له، وحينئذ اختار خوان أندريس أن يهاجر إلى إيطاليا، وفيها أمضى بقية حياته، وأصبح أمين مكتبة القصر الملكى.

وفى إيطاليا ألّف عددا كبيرا من الكتب يهمنا أن نشير من بينها بخاصة إلى كتابيه: «رسالة عن موسيقا العرب» و «أصول الأدب بعامة، وتطوراته، وحالته الراهنة» وهذا الكتاب الأخير ألفه بالإيطالية، وجاء فى سبعة أجزاء كبار، ونشره فى برما بين عامى ١٧٨٢ - ١٧٩٥، وفيه شغل الحديث عن الفكر العربى مساحة تبلغ

الجزأين تقريبا، وكان كالجاحظ من قبل، وربما على نحو أوضح، أول من التفت إلى التأثير والتأثر المتبادل بين الحضارات، وأول من وضع يده فى القرن الثامن عشر على تأثير الأدب العربى فى الآداب الأوربية، ودرس ذلك على نحو منهجى بقدر ما تسمح به ظروف عصره، وتتبع مصادر التأثير وروافده، وإن لم يكن قد عرف بعد، لا هو ولا غيره، أن علما سوف يتمخض عنه المستقبل ويدرس هذه القضايا، اسمه: الأدب المقارن.

لقد سبق خوان أندريس عصره بكتابه هذا، وخطا الخطوة الأولى ببحثه، وإن تجاهله الدارسون ودعاة العالمية، لأنه قال: إن الآداب الأوربية الحديثة، وحركة التأليف العلمى فى المجالات المختلفة، تدين فى نشأتها للأدب العربى. وقد ظلت إشاراته ونظرياته مجرد فروض فى عصره، لا يمكن توثيقها والبرهنة عليها كاملة، أما اليوم فأصبح الأمر حقيقة واقعة، فى ضوء ما تكشّف لنا من وثائق. ومهما يكن فقد كانت دراسته المفصلة خطوة واسعة نحو أدب مقارن حقيقى، وإن لم تحمل هذا الاسم، ولا كانت تطبيقا دقيقا لمناهجه، ومع ذلك، حسبه من فضل أنه وضع يده على جوهر الأدب المقارن، وأنه: دراسة التأثير المتبادل الذى يتجاوز حدود الأدب القومى[1].

* * *

وقام جوته، ١٧٤٩ - ١٨٣٢، فى ألمانيا بالدور نفسه، إذ كان رأس الثائرين المثقفين فى وطنه.

فى عامه السادس ثار على رجال الدين حوله.

وفى السابع عبّر عن شكه فى العدالة الإنسانية

وفى الثامن كتب مقالا باللاتينية قارن فيه بين معرفة الوثنيين ومعرفة المسيحيين.

وفى الحادية عشر كتب رواية عالمية فى سبع لغات.

---

(١) لمزيد من المعلومات انظر دراستنا عنه فى كتابنا: نحو أدب إسلامى مقارن، دراسات نظرية وتطبيقية وسوف يصدر عام ١٩٨٨.

وفى الثانية عشرة قام بمبارزة.

وفى الرابعة عشرة أحب بعنف للمرة الأولى.

وفى الرابعة والسبعين أحب بالعنف نفسه للمرة الأخيرة.

وفى الثانية والثمانين أنهى الجزء الثانى من ملحمته فاوست.

كان جده الأعلى حدّادا والأدنى خياطا، واستطاع هذا أن يربى ابنه فأصبح مستشارا لمدينة فرانكفورت، وما أسرع ما تناسى أصوله المتواضعة، وربى ابنه تربية عالية، ولم يشر جوته أبدا إلى جَدَّيْه الأقربين: الحدّاد والخيّاط.

أراد له أبوه أن يدرس القانون ليكون أستاذا فى الجامعة ولكن الفتى لم يكن يعنيه لا القانون ولا التدريس، وليرضى والده دخل الجامعة، وليرضى نفسه أخذ يدرس الحياة عملاً، يخبّ فيها ويضع، أكثر مما يقرأ فى الكتب أو يتردد على قاعة الدرس، وأقبل على الاجتماعات، والحفلات الموسيقية، والنزهات والرحلات، وأحب هذه بكل قوة، وفى شتى ألوانها، رحل ماشيا، وعلى حصان، وفى عربة، إلى سويسرا وفرنسا وإيطاليا، وداخل ألمانيا نفسها، وكل رحلة كانت فتحا، ومعها يزداد ثراء وتوترا، وشهد عام ١٧٩٢ معركة فالمى بين وطنه وفرنسا، وفيها هُزمت ألمانيا، وخطب فيها، وقال كلمته الشهيرة، إذ أصبحت نبوءة حقيقية: «من هذا المكان، فى هذه الساعة، يولد عصر جديد».

وانفق الجانب الأكبر من حياته فى الشراب ومع النساء، يعشق بسهولة، وينسى بالسهولة نفسها، وحوّل كل تجاربه هذه إلى أشعار، وعندما أحس أنه عرف الحياة بقدر كاف، انسحب إلى الريف، واعتزل المرأة، وأمضى وقته فى النزهات الخلوية الطويلة، يقرأ شكسبير، وكان مفتونا بمسرحه، وهومير، ويتعمق فى كل ألوان المعرفة، فدرس الآداب الأجنبية، الفرنسية والشرقية من بينها بخاصة، وتخصص فى الدراسات اللاتينية، واهتم بمعرفة الأديان التى كانت على أيامه.

طالع شعر **حافظ الشيرازى** الشاعر الفارسى المعروف، وكان **هامر** قد نقله إلى الألمانية، ووجد فيه كثيرا من الصور الجديدة، والأوصاف الجميلة، والإلهام العميق، فأثار فى نفسه إعجابا كبيرا، ورغّبه فى تحدّيه، فنظم على طريقته قصائده

التى أطلق على مجموعها اسم «الديوان»، وأثار فضوله، ودفعه إلى قراءة كتب أخرى عن الشرق، من بينها كتاب «أسفار إلى فارس والهند» بقلم **شردن**، ومجموعة الأشعار العربية التى نقلها إلى الفرنسية المستشرق **دى ساسى**.

وهو يدرس الحياة التقى بإناس من كل الطبقات: أصحاب الفنادق وبناتهم، ورجال الدين، رهبانا وراهبات وقساوسة، وأساتذة الرقص والتجار، ورجال الصناعة والعمال، وكان يجد فى كل من يعرفهم شيئا إلهيا جديرا بالحب والتقدير. وإلى جانب هؤلاء ارتبط بصلات شخصية وقوية مع كل عظماء عصره من الفنانين والأدباء والساسة، ولقى **نابليون بونابرت** وحاوره، وتحدث إليه.

كان **نابليون** خلال حروبه فى أوربا لا يزال يتنقل من نصر إلى نصر، ثم استقر رأى المتحاربين على عقد مؤتمر عام بمدينة إبرفوت بألمانيا، يتفاوض فيه إمبراطور فرنسا وقيصر روسيا وملك بروسيا، ويشهده وزراؤهم وقواد جيوشهم ورجال حاشيتهم، وكان أمير فايمر بين المؤتمرين فرغب إلى **جوته** أن يصحبه، فقبل بعد تردد، ووصل إلى تلك المدينة فى ٢٩ سبتمبر ١٨٠٨، وشهد تمثيل فرقة الكوميدى فرانسيز، وكان نابليون قد صحبها معه، وتعرف إلى بعض عظماء الرجال فأخبر أحدهم نابليون بوجود جوته بين رجال المؤتمر، فحدّد لمقابلته يوم ٢ أكتوبر الساعة العاشرة صباحا.

كانت هذه المقابلة حدثا هاما فى حياة جوته ظل يردد حديثها طوال حياته، وقد وصل إلى القصر الذى حل فيه نابليون قبيل الموعد بقليل مرتديا ثيابه الرسمية، ولقى جماعة من الوزراء والقواد ينتظرون الإذن بالدخول فانضم إليهم. وعند الساعة العاشرة دخلوا جميعا، وكان نابليون يتناول إفطاره، فأخذ يتحدث إلى كل واحد منهم فى مهام الدولة وشئونها. ولما رأى جوته أشار إليه بأن يتقدم، وسأله عن سنه فأجابه: ستون سنة، فقال نابليون إنه يحمل عبء هذه السنين بنشاط، ثم أضاف: أعرف أنك أعظم شاعر مأساوى فى ألمانيا. فأجابه جوته: إنك تسىء إلى بلادى ياذا الجلالة، لأننا نعتقد أن عندنا شعراء كبارا لابد أن جلالتكم سمعت بهم، أمثال **شيللر وليسينج** فأجاب نابليون: أعترف أنى لا أعرف عنهم شيئا. ثم نصح جوته أن يشهد كل مساء تمثيل فرقة الكوميدى فرانسيز.

وأشار بعض الحاضرين إلى أن جوته ترجم من قبل إلى الألمانية مسرحية محمد التى كتبها فولتير، فقال الإمبراطور إنها ليست ذات قيمة.

ولما انتقل الحديث إلى رواية آلام فرتر قال نابليون إنه طالعها سبع مرات فى غضون حملته على مصر، وإنتقد الفصل الخاص فيها بانتحار البطل انتقادا شديدا، وفيما بعد إعترف جوته بصحته. وفى نهاية الحديث قال نابليون لأحد رجاله مشيرا إلى جوته: هذا رجل.

وقد انتقل نابليون إلى فايمر نفسها فى ٦ أكتوبر وشهد تمثيل الكوميدى فرانسيز على المسرح الذى أنشأه جوته وكان يتولى إدارته، ومثلت مسرحية «موت قيصر»، وأقيمت بعد التمثيل حفلة راقصة فى القصر، دعا نابليون خلالها جوته لمقابلته، وكان مما قاله له: يجب أن تكون المأساة مدرسة الملوك والشعوب، وأعظم آثار الشاعر. عليك أن تذهب إلى باريس، وأن تكتب مسرحية موت قيصر من جديد، وأن تبين كيف أنه كان يستطيع تحقيق سعادة العالم لو أنهم تركوه يعيش.. لا شىء يعدل مأساة جيدة التأليف، إنها تتفوق على التاريخ من بعض النواحى.

عندما استقر جوته فى فايمر وأقام بها على امتداد ربع قرن جعل منها مركز العالم الأدبى، وجمع حوله أشهر الرجال والنساء، يتناقشون فى الفلسفة والشعر والحب، وأقام فى قصره مسرحا صغيرا كان مديره، وكتب له أعظم مسرحيات عصره.

وما لبث جوته مع الزمن والتجربة واتساع المعرفة أن بدأ مرحلة جديدة، لن يكون فيها ذلك المتمرد الذى يود تدمير العالم، وإنما الفيلسوف الذى يحاول أن يفهمه، ولم يعد يبحث إلّا عن المزيد من النور والجمال، ورأى الكرامة فى التواضع والتسامح، وأن يكون احترام الإنسان لذاته، مهما كانت عقيدته أو وطنه أو طبقته الاجتماعية، ودون أن ينسى وضعه وحياته بين الأمراء والطبقة العالية بدأ يميل إلى مجتمع الفقراء، ويقيم معهم صداقات وطيدة: الجزارين والخبازين وصانعو الشموع وعمال المناجم وغيرهم، ويرى أنهم أطول قامة أمام الله.

وكان يهتم بكل ما ينتمى إلى الجنس الإنسانى ماعدا الحرب، فهو أساسًا داعية سلام، وقد أحب بعنف، ولكنه كره التعصب القومى من أعماقه، وقد اتهم بالجبن

لأنه رفض أن يكتب أغانى حربية، وكان ردّه: أبدا لن أكتب شيئا لا أحس به، لقد ألّفت أغانى حب فحسب بعد أن أحببت، كيف يكتب أغانى كراهية من لم يعرف الكره في حياته؟!

كان جوته شاعرا ورساما وموسيقيا وأديبا وعالما، وجمعت أعماله فكانت فى ثلاثة وأربعين ومئة مجلد ضخم، وكانت تنضح كلها بأريج إنسانى فوّاح، ومثل هذا الروح العالمى من أشهر كاتب فى أوربا على الإطلاق فى أيامه كفيل بأن يخفف من غلواء القومية، وأن يدفع الناس إلى تأمل ما هو خارج أوطانهم، ولا غرو إذن أن يكون جوته أول داعية للأدب العالمى[٢].

* * *

وكانت مدام دى ستال، ١٧٦٦ - ١٨١٧، آخر القائمة فى هذه الأرواح العظيمة التى شهدها القرن الثامن عشر، وهيأت المناخ لنشأة الأدب المقارن.

اسمها الحقيقى جيرمان نيكر، وُلدت يحيط بها المعجبون الذين يأتى بهم الغنى والجاه والطبقة الاجتماعية، فقد كان أبوها صاحب مصرف شهير فى جنيف، ورئيس الوزراء فى عهد لويس السادس عشر، قبيل قيام الثورة الفرنسية بقليل. وكان مسلك والديها هو المثال الذى أرشدها منذ سن مبكرة إلى حب الحياة العائلية السعيدة، وسحر الحياة الأرستقراطية الذى يبهر العيون. وكانت منذ صغرها طفلة معجزة، ويقول عنها الناقد الفرنسى سنت بيف فى كتابه «صور نسائية» إنها اعتادت أن تجلس وهى فى الحادية عشرة من عمرها فى صالون والدتها، وسط الشخصيات الهامة من رجال عصرها، تشدهم إليها بإجاباتها السريعة، وذكائها اللمّاح، وأصبحت موضع إعجابهم الشديد، فتعلمت منهم أشياء كثيرة، وتعودت التفكير فى سن طرية، ولنا أن نراها تصورا: فتاة سمراء، طويلة القامة، ذات جبهة نبيلة، وعينان سوداوان واسعان، يعكسان روحًا قويا، وعزما صارما، وشعر أثيث فاحم، عصبية ويقظة وفضولية، وفى حديثها عذوبة ورقة.

وكان الصالون مدرستها التى تعلمت فيها أشياء كثيرة.

(٢) انظر الفصل الخاص بالأدب العالمى من هذا الكتاب.

وشبت، وأخذ صوتها رنينا دافئا، وأصبح سواد عينيها أشد بريقا وتأثيرا، وبدأت تخلو مع نفسها لتقرأ، فقرأت هلويز الجديدة لروسو، وآلام فرتر لجوته، وربما مانو ليسكو للأب بريفو، وهذه الأخيرة تحكى قصة غرام عنيف، استحوذ على كائنين والتهم روحهما وحياتهما، وبدل أن يحلّق بهما عاليا هوى بهما إلى الحضيض. وفى الخامسة عشرة من عمرها بدأت تكتب الرواية والمسرحية، وفى إحدى الأمسيات، مع لحظة اكتئاب شديدة، اقترب منها الحب، ودق قلبها بعنف، وفى العشرين من عمرها، واستجابة لرغبة والدتها، زُفّت إلى البارون دى ستال سفير السويد فى باريس، بعد أن وعد والديها إلاّ يحملها إلى وطنه بغير رغبتها، وكان متوسط الثقافة، يُعنى بمصالحه دائما، ويربح كثيرا، وينفق أكثر، وإلى جوار هذا كان رجل بلاط ممتاز، والعشيق الرسمى لملكة فرنسا مارى أنطوانيت، وجاء تعيينه فى باريس سفيرا لوطنه بعد إلحاح منها على ملك السويد.

وسرعان ما تبخّر حبها، وفشل زواجها، فثمة هوة فكرية عميقة تفصل بينهما، فاستعاضت عن البيت بالحياة العامة، وطاف المجد بأحلامها، ومثل أساتذتها والمثقفين جميعا استقبلت الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ بحفاوة بالغة، ولكنها حفاوة لم تعمّر طويلا، فسرعان ما أعرضت عنها، إذ كان للثورة انحرافات أغضبتها وأحزنتها، وملأت داخلها بالمرارة والألم، من الملاحقات، والأخطاء المخزية، والرعب، وإعدام الملكة بخاصة، فخاطرت بحياتها ورفعت صوتها كريما وشجاعا واحتجت على هذه الجريمة، وتحول صالونها إلى منتدى سياسى يجتمع فيه المعجبون بالنظام الدستورى الإنجليزى، ولما أصبحت موضع شبهة بسبب صلتها بهؤلاء القوم اجتازت الحدود فى آخر لحظة من شهر ديسمبر ١٧٩٢، ولجأت إلى مدينة كوبيه على شواطئ بحيرة جنيف، حيث يقيم أبوها، وكان هذا منفاها الأول.

وبعد سقوط روبسبير المرعب عادت إلى باريس، وكانت من أوائل السيدات اللائى فتحن ندواتهن، وحاولت أن تتخذها سبيلا إلى التوفيق بين رجال الأرستقراطية واليعاقبة[٣]، فاتهمت بأنها تخدع الفريقين، ولما أحست بأن الأخطار والكراهية تحاصرها عادت إلى كوبيه من جديد.

(٣) اليعاقبة، جماعة جمهورية واصلت خلال الثورة الفرنسية أبحاثها العلمية فى اليعقوبيين القديم.

وفى عام ١٧٩٧ عادت إلى باريس من جديد، وحاولت أول الأمر أن تعيش فى سلام، وكانت على صلة مع نابليون فيها شىء من الدلال، ولم تقطعها حتى بعد أن انفرد بالحكم، ولكن حدث أن بنيامين كونستان أعد فى منزلها خطابه الذى ألقاه فى الجمعية التشريعية ليهتك ستر «فجر الاستبداد»، فأكد ذلك القطيعة بينها وبين نابليون، على الرغم مما بدا فى كتابها «عن الأدب» من أنها مازالت تجمع بين التقرب إلى نابليون والتلميحات الماكرة التى تدين الطغيان والاستبداد، وأصبح صالونها أشهر صالونات باريس، وفيه بدأت الحملة على نابليون شعرا هجائيا، وبدأ روّاده يتآمرون مع القواد المناهضين لنابليون، ويتمنون أن يسقط المستبد حتى لو كان الثمن هزيمة الجيوش الفرنسية فى حروبها مع أعدائها، ولم يعد نابليون يحتمل هذا منها فأمرها بمغادرة باريس إلى مسافة مئة وستين كيلو مترا بعيدا عن العاصمة، وكان هذا هو نفيها الثالث، وقضى على الجهود التى بذلتها لتجعل من صالونها منتدى يكون مركزًا للذوق الأدبى والتأثير السياسى.

نفذت مدام دى ستال أمر النفى، وأخذت تجوب البلاد الأوربية، زارت ألمانيا وتعرفت على أدبائها، ولقيت جوته وحاورته فى الموت والحياة والله والعالم، وذهبت إلى برلين ولقيت أدباءها، وأجرت حوارا مع شيللر عن العلاقة بين الأدبين الفرنسى والألمانى، ورحلت إلى إيطاليا ودرست الآثار القديمة، وتمثلت جمال الطبيعة، وتأملت تقاليد شعوب الجنوب كما يحياها الناس، ثم ذهبت إلى إنجلترا وحاولت أن تتعرف عليها وعلى أدبها، بوصفها ممثلة لأدب الشمال. وأضفت هذه الرحلات على أدبها طابعا عالميا ميزها عن أدباء عصرها، والفرنسيين من بينهم بخاصة.

فى كوبيه جعلت من صالونها الأدبى بلاطا حقيقيا، روّاده مجموعة من الأرواح المختارة قدمت من مختلف بلاد العالم، فيهم رجل الدولة والاقتصادى والمؤرخ والشاعر والأمير، والقادم من بولندا أو إيطاليا أو بروسيا أو فرنسا أو غيرها، ويمثلون الطبقة الأوربية العالية فكرا أو مولدا، ومعها أخذت المدينة نفس المكانة العالمية التى احتلتها مدينة فرنيه حين أقام فيها فولتير منفيا، وأصبحت مصدر إشعاع فكرى وملتقى لجميع الذين لم يكونوا تحت سيطرة نابليون ويكرهونه، وكثرت الزيارات، وجعلت القوم يتحدثون، ويمثلون المسرحيات الهزلية، وأثناء ذلك

عصفت الأحداث بقلب **مدام دى ستال**، فقد فارقها **بنيامين كونستان**، وكانت مدلهة بحبه، فذاقت مرارة الهجر، ولاذت أكثر بالأدب والتأليف. وحينئذ ألّفت كتابها «عن ألمانيا»، وخطر لها أن تستدر عطف الإمبراطور فأرسلت إليه الكتاب، فكان ردّه أمرا بإتلاف ما ظهر من نسخه، وأن تنفى صاحبته إلى كوبيه.

وخلال ذلك طرقت السعادة بابها من جديد، فهام بها حبًّا ضابط شاب جريح فى الثالثة والعشرين من عمره، وهى أرمل فى السادسة والأربعين، وتزوجا سرًّا، وكانت ترتجف خوف أن يُستدعى إلى الجيش فهربا إلى روسيا والسويد وإنجلترا، وفى هذه الأخيرة نشرت كتابها «عن ألمانيا» مرّة ثانية.

كانت **مدام دى ستال** امرأة ذات عاطفة مشبوبة، لا ينضب معينها من الهوى، وأرادت أن تنعم بلذائذ الحياة حتى الثمالة، حرة لا يقهرها أحد على أمر، فلما افتقدت الحب ألقت بنفسها فى حومة المجد، دون أن تكون راضية، فقد ظلت تردد دائما: «ليس المجد بالنسبة للمرأة إلّا حدادا صارخا على السعادة»، وبقيت تحلم بالسعادة لنفسها وبالحرية للآخرين وكان ذلك وراء دعوتها العنيدة إلى العدالة، وكراهيتها الشديدة للاستبداد.

ومع ذلك، كانت فكريا ابنة **فولتير** داعية العقل، والقرن الثامن عشر الذى غلبت فيه النزعة العقلية والميل إلى الحياة الاجتماعية الراقية، ولم يراودها الشك أبدا فى قيمته، ولم تهجره كما فعل روسو من قبل، وكانت حياتها تدريبا عليه، وأثار ذلك دهشة بالغة لدى المفكرين الألمان الكبار، مثل **جوته** و**فيشت**، و**شيللر**، وكتب عنها هذا الأخير: «إنها تريد تفسير كل شىء والتعمق فيه وتقديره، ولا تقبل أى شىء غامض أو لا يمكن إدراكه، ولا تؤمن بوجود شىء ما فى تلك المناطق التى لا تستطيع أن تضيئها بشعلتها»، وهو ما جعلها تبلغ حد الروعة فى توجيه صالونها الأدبى، إذ كانت أحاديثها نبعا يتدفق على الدوام بالأفكار القوية، شديدة الوقع على النفوس.

لقد جمعت بين عبقرية روسو وعبقرية **فولتير**، فأصبحت صورة حية للقرن الثامن عشر بأكمله.

* * *

كان إنتاج مدام دى ستال وفيرا فى مجال الإبداع والنقد على السواء، ويهمنا من بين كل ما كتبت أن نشير إلى الكتابات التى أسهمت فى الإتيان على أسوار العزلة، والتمرد على التعصب، وتجاوز القومية الضيقة، وأول هذه كتابها «الأدب فى علاقاته بالنظم الاجتماعية»، والفكرة التى يدور حولها هى «تأثير الدين والعادات والشرائع فى الأدب»، ولم تحقق الخطة التى وعدت بها، وجاءت أغلب صفحاته لا صلة لها بالأدب، وإنما سلسلة من الخطب الحماسية الخالصة عن الفضيلة والمجد والحرية والسعادة، بالغة الفخامة، شديدة الميوعة، فارغة الجوهر، حتى إنه يصعب تلخيصها، ولكنها انتهت إلى أن هناك صلة وثيقة بين الأدب والنظم الاجتماعية فى كل عصر وقطر، فالديمقراطية فى بلاد الإغريق، والأرستقراطية فى روما خلعت على أدب كل من البلدين طابعا خاصا، وما يعنينا من الكتاب أنها كانت تلتقط أمثلتها من آداب أجنبية كثيرة، وتحلل بعض مظاهرها، وتشير إلى وجوه التشابه أو الاختلاف بينها، وجملت على من لا يعيرون دراسة الأمم الأخرى اهتمامًا، أو يحتقرونها، ودعت إلى دراسة الآداب فى لغتها الأصلية.

جاء كتاب مدام دى ستال «عن الأدب»، يسبح بين ذكريات القرن الثامن عشر والمثل الذى يتطلع إليه القرن الوليد، خميرة رومانسية سوف تأخذ شكلها النهائى فيما بعد، ترن فيه أصداء ذكرياتها عما كان يتحدث به الندامى فى صالون والدتها، إلى جانب ما تعلّمته من الكتب، فقد كانت تقرأ قليلا، وتكتب سريعا، وتتلقى معظم أفكارها من الأحاديث. وفى الكتاب تلتقى روحا روسو وفولتير، ولو أنها لم تكن من أنصار حب الوحدة أو عبادة الطبيعة، وكان الإنسان فردا يشدها أكثر من أى شىء آخر، وهى مستعدة لأن تمشى مسافات طويلة كى تتحدث إلى رجل عبقرى لا تعرفه، وتفضل باريس على الخلوة فى قصر كوبيه، وحياة الصالون وشاغليه من الأرواح من العظيمة على البحيرة والجبال والغابات.

ولكن كتابها «عن ألمانيا» مختلف تماما، والظروف التى أحاطت به دفعته إلى شهرة واسعة منذ اللحظة الأولى، وظل ممنوعا فى فرنسا لمدة طويلة وملاحقا، وهو أول كتابات مدام دى ستال العظيمة، وفيه ألقت بكل ثقلها، ونسيت شخصيتها تماما، وقدمت لمواطنيها عالمًا جديدا عليهم تماما، إذ أن آخر ما كان يعرفه

الفرنسيون عن الألمان وحياتهم الفكرية أن ملكهم يعيش فى برلين، ويجلس كل يوم إلى الشعراء والفلاسفة، وينظم قصائد ركيكة فى اللغة الفرنسية، ويرسلها إلى فيكتور هيجو ليصححها له، ولكنهم لا يعترفون بوجود أدب ألمانى.

مع كتاب دى ستال عرفوا أن البلد الذى خضع لجيوشهم المنتصرة، أبدع على امتداد جيل واحد فقط أدبا غزيرا، يمكن أن يجيء فى مستوى أدبهم إن لم يتفوق عليه، ويعرض الكتاب صورة كاملة ومتنوعة للحياة الفكرية والأدبية فى المانيا. ورسمت إطارا كاملا لحياة الألمان النفسية والاجتماعية والقومية، فهى تصف المدن، وتوازن بين شخصيتى المانيا فى الشمال والجنوب، بين النظم والتقاليد فى فيينا وبرلين، وعرضت للتعليم الجامعى فى ألمانيا، وقدمت موجزا لحركة الشعر، وترجمت عددا من القصائد والمسرحيات، وألحقت به خلاصة لتطور الفلسفة الألمانية، ولكنها لم تتعاطف مع الرمزية فى الشعر، ولا مع التصوف فى الفلسفة، وكان تعاطفها مع الرومانسيين الألمان قليلا.

وحاولت أن توازن بين المجتمعين الفرنسى والألمانى، وواقع الكتّاب فى كل منهما، فالكاتب فى المانيا يخلق جمهوره، وفى فرنسا يصنع الجمهور كاتبه، وعلى حين يعيش الفيلسوف فى فرنسا حياته فى المجتمع، ويعطى أهمية للعلاقات الاجتماعية، هو فى المانيا مفكر وحيد، يعيش فى القمة، على هامش الحياة الثقافية تماما.

ثم تمضى خطوة تهم دارس الأدب المقارن، فقد صاحت فى وجه قومها: «إذا أردنا علاج العقم الذى أصاب الأدب الفرنسى فمن الضرورى أن نطعّمه برحيق أكثر قوة»، ونصحت بدراسة الأدب الألمانى، لأن الألمان أوسع الناس ثقافة، وأشدهم تأملا، فى أوربا بأسرها.

كانت مدام دى ستال خطوة واسعة تجاوزت الأدب الفرنسى على أيامها فى الدرس والنقد والتحليل والتمثيل والموازنة، ودعوة عملية لمتابعة هذا الطريق، ودفعت الذين جاءوا بعدها للسير فيه، وسوف ينتهى بهم إلى الأدب المقارن، أما هى فلم تقع على هذا المصطلح، ولم تعن بدراسة ما بين الآداب مَن أخذ وعطاء، أو تأثير وتأثر كما يقرره الأدب المقارن علما.

● الرومانسية:

كان للرومانسية أثر لا بأس به فى التمهيد لنشأة الأدب المقارن، وفى توجيه الدراسات الأدبية وجهة تنتهى بها إلى المقارنة أو ما يقرب منها، فهى بوصفها حركت اجتاحت العالم الغربى كله فى زمن متقارب أثارت الفضول فى نفوس النقاد، ودفعتهم إلى الموازنة والمقارنة، ومعرفة ظلالها وآثارها عند أدباء البلاد الأخرى، والمجاورة لهم بخاصة.

وكان وراء نشأتها عوامل عديدة: **أدبية** تتمثل فى زيادة الاهتمام بالعاطفة والشعور والخيال، **وفنية** تتمثل فى اختلاط الكتّاب بالفنّانين، وكان الرسم قد ارتقى بفضل عدد من كبار الرسّامين أمثال **الجريكو** الإسبانى، **ودى لاكروا** الفرنسى، واستعاد رونقه وتعبيره العاطفى، **واجتماعية** تتمثل فى أن انتصار الفرد فى النضال من أجل حريته كان يزداد كل يوم تأكيدا، ومع ذلك من الحماقة بحث الرومانسية على أنها شىء واحد من الناحية التاريخية، وأكثر من ذلك تكوين نظرة عامة عنها فى جملتها، لأن تحليل أية رومانسية فى مكوّناتها والأفكار التى تتألف منها، والأفكار الفلسفية الحقة المتصلة بها، وتأثير هذا علميا على الحياة والفن، يفضى بنا إلى أنها بعيدة الاختلاف، وحتى متصارعة.

ليس فى قصدى، ولا هذا مكانه، أن أقف عند الرومانسية مذهبا نقديا، أفصل القول فى بواعثه وخصائصه وغاياته، لأن هذا المذهب الأدبى الذى نشأ وازدهر مع نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن الذى يليه، تفاوت فلسفة وظواهر ومضمونا فى كل أدب، واكتسى طابعا إن لم يكن محليا خالصا فهو مختلف فى جوانب عديدة عنه فى بقية البلاد الأخرى، رغم وحدة الجوهر، وأن ثمة عناصر مشتركة تتسع وتضيق بحسب كل حالة.

العنصران الأساسيان فى الروح الرومانسى هما: حب الاستطلاع وعشق الجمال، ومن دلائل هاتين الخاصّتين الرجوع إلى القرون الوسطى وبعثها فكرا وحياة، ففى جوها المشحون ينابيع غير مستغلة، ذات تأثير رومانسى حافل بالجمال الغريب الذى يستطيع الخيال القوى الحصول عليه من أشياء معينة أو غير مألوفة.

ولما كانت الرومانسية قد أعقبت الكلاسية، وجاءت ردّ فعل مضاد لها، فقد اتخذت طريقا مناهضا لها تماما. فإذا كانت هذه تعنى بسلطان العقل، والغاية الخلقية فى الإبداع، والعودة إلى المصادر الوثنية، فإن الرومانسية تهتم بالعاطفة، وارتباط البطل ببيئته ووسطه، والنهل من المصادر المعاصرة المتاحة.

أدى تحطيم العمود الكلاسى إلى نتائج بعيدة المدى، أبرزها أن الرومانسيين صاروا ينظرون إلى الأدب على أنه من نتاج الفرد وعبقريته، وليس مجرد قوالب تقليدية، وأصبح النقد يفسر النتاج الأدبى تفسيرا علميا ويبين خصائصه الفنية، ويظهر العلاقة القائمة بين الأديب وبيئته وجنسه وطبقته، ويحدّد مقدار دَيْنه لمن سبقه من الأدباء، فاستفاد النقد بعامة، والأدب المقارن بخاصة، وكانت **مدام دى ستال** وروّاد صالونها أشهر من دعم هذه النظرية.

وضعت الرومانسية القيم العاطفية فوق، أو قبل، متطلبات العقل، وأفسحت مكانا رحيبا لشخصية الكاتب، ووقفت فى مواجهة سيادة العقل المطلقة، ودعت إلى الثورة على سلطانه، وإطلاق العنان للعواطف حتى تتخطى الحواجز المنيعة التى أقيمت فى طريقها، لأن العقل مهما بلغت قوته يعجز عن ارتياد المناطق التى ينفذ إليها القلب، وتحلّق فيها المشاعر والعواطف الإنسانية. ففى القلوب «الموهبة والرحمة والعذاب والحب، ومن القلب تتدفق الحياة حتى تمسها عصا موسى» على حد تعبير الشاعر الفرنسى دى ميسيه.

ودعوا إلى الابتعاد عن البلاغة الزائدة، ورغبوا فى التوافق مع الواقع، وأحيانا نسخه كما هو حتى فى اللغة، وفى حوار الأشخاص الأشد تواضعا، وإلى التعايش مع الماضى بإلقاء نظرة إلى الوراء فى ضوء الحاضر، فأعادوا اكتشاف الفنون القديمة مصرية وإغريقية ورومانية وإفريقية، وكان اكتشاف الفن المصرى القديم فى منتصف القرن الماضى من أعظم أحداث القرن التاسع عشر.

وأكدوا على الرحلة والبحث عن كل جميل خارج الحدود، يرحلون واقعا إذا استطاعوا، وقراءة فى حجراتهم إذا أعوزتهم الوسائل، فذهبوا إلى المشرق، مصر وفارس والهند، وإلى أمريكا اللاتينية، وإلى أعماق التاريخ، والأغانى الإسبانية،

ومسرح العصر الذهبى، والقصائد السكندنافية القديمة، وقصائد العصر الوسيط، وأقبلوا على أدب الرحلات يقرأونه بشغف زائد، وعُنوا بما كتبه هيرودوت عن المصريين القدماء، وبلوتارخ، وكتابات أخرى.

وفى الوقت الذى كانت فيه الأفكار المتصلة بالأدب المقارن تتلاحم لتأخذ شكلا وتكوّن نسيجا، بتأثير الجامعات ووسائل التثقيف الأخرى، كانت تعشعش فى بعض الأرواح الرومانسية، والتى تتميز بنظرة تاريخية رحيبة، نظرية وحدة الجوهر فى كل الآداب، مهما كانت اللغة التى كُتب فيها، أو الأمة التى أبدعته، فثمة جمهورية أدبية سلمت مثلها المشتركة من كل الخطوب، حتى آداب تلك الأمم البدائية، والآداب الشعبية، ويغوصون فى الأعماق الخفية البعيدة، ويحاولون أن يستكشفوا منابع الأدب الصافية، فيما وراء الظاهر يعلوه السحاب أحيانا. وقد أدى وجود هذا التيار الفكرى، المشترك إلى حد ما، بهؤلاء المتعمقين فى مصائر الإنسانية، إلى التفكير بأن وراء هذه الأشكال العارضة فى الثقافة وحدة جوهرية تلقائية، لا تتوقف على اتصال، أو تبادل التأثيرات، وأن تشابه الموقف إزاء مشكلة بعينها، يؤدى إلى النتائج نفسها، وأن تلاقى هذه يصلح مجالاً للمقارنة.

● التبادل الاجتماعى والثقافى:

وشجعت سهولة المواصلات وانتظامها وسرعتها وراحتها نسبيا على الرحلة والانتقال وعندما كان المرء يبتعد عن بلده لم يكن يعتقد أنه يركب مركبا خطرا ويعرض نفسه للأذى، لأن الطرق صارت أفضل، والتراسلات أيسر، وبدأ الناس يسيرون ليلا دون خوف، وكان ذلك فى حد ذاته ثورة، وكان سائقو المركبات يدفعون خيولهم فى سرعة وجرأة عبر الطرق المظلمة، وبذلك يقتصدون نصف الوقت، على حين يستخدم المترفون مركبات مريحة واسعة، تضم حتى أسرّة للنوم، وموائد للطعام.

وكثرت الرحلة، كما لو كان الناس يريدون أن يحيطوا بممتلكاتهم التى لا نظير لها بصورة أوثق، وتغيّر طابع السفر فلم يعد هوى شاذا يبحث عن المعرفة فحسب، ولكنه تعلم وعمل، وجانب من التربية، ومدرسة يتعلم فيها الشباب والرجال على

السواء. ولم يبرأ أديب فى هذا القرن من لوثة السفر، حتى الأمراء المرتبطين بأقاليمهم التى ورثوها، وهم حين يرحلون يزورون قاعات التاريخ الطبيعى، ويرون غرائب الأشياء، ويصيحون معجبين أمام الأحجار التى يحتويها الماء، وأمام المطمورات والكائنات البشعة، ويزورون العلماء فى منازلهم المتواضعة، ويشهدون جلسات المجامع، ويتأملون الأبراج العالية، ويترددون على المسارح، ويطربون مع الموسيقا، ويدخلون قاعات الرسّامين والحفّارين، ويشترون اللوحات والتماثيل، ويجمعون الميداليات البرونزية والعملات. وهم لا يقفون عند الماديات وحدها، وإنما يتأملون ما تعيش عليه الشعوب من زاد روحى، ممثلا فى الآداب والفنون، يعيشون فيها، ويتأثرون بها.

* * *

ولعبت الهجرات دورا بالغًا فى تعميق هذا الجو العالمى، سواء قام بها أصحابها اختيارا بحثًا عن حياة أفضل، أو سيقوا إليها كرها، أو اضطروا إليها نجاة بحياتهم، وفرارا بمعتقداتهم وأفكارهم. وحين اندلعت الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م غادر فرنسا كثيرون بإرادتهم إلى حد ما وبلغ عددهم مئة وخمسة وسبعين ألفا، ينتمون إلى الطبقة المثقفة، وعاد كثيرون منهم فى عهد نابليون، ولكن آخرين استقروا فى روسيا وألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية وكانوا الطبقة القادرة على أن تكتب الأدب الجديد وتصفق له، وعاشوا فى منافيهم حياة مضطربة متغيرة، وتحوّل مادى وخلقى، وأعادوا تقييم أخلاقهم وسلوكهم، وتكوّن منهم جمهور متحرر إلى حد كبير، وقادر على أن يتعاطف مع كبار الشعراء الفرنسيين والكتاب أمثال شاتوبريان، وبلزاك، ولامرتين، والذين عادوا من منفاهم بعد تجربتهم هذه لم ينسوا ماضيهم، ولا تخلّوا عنه، وكانت نظرتهم قد اتسعت، وازدادت رؤيتهم عالمية، ورحبت أفقا.

ولم تكن هذه هى الهجرة الوحيدة التى شهدها القرن الثامن عشر، وإنما ثمة هجرات أخرى، لها التأثير نفسه، وإن اختلفت طابعًا ودافعا، ففى هذا القرن والذى سبقه، سيق الملايين من الأفارقة السود المسترقين إلى أمريكا فى الشمال والجنوب، وكانت رحلتهم مريرة وقاسية، ونقطة سوداء فى تاريخ الحضارة الأوربية،

ولقى فيها هؤلاء المساقون قسرا من ألوان الظلم والوحشية والقسوة ما لا يعرف له التاريخ مثيلا، ولكن اصطيادهم واسترقاقهم أحدث جديدا فى الحياتين الأمريكية والأوربية على السواء تصويرا لمحنتهم، أو تصنتا لآلامهم، واستغلالا لتراثهم بما فيه من قصص وحكايات وموسيقا.

والشىءُ نفسه يمكن أن يقال عن هجرة البروتستانت بعد أن ألغى لويس الرابع عشر فى عام ١٦٨٥ القانون الذى كان قد أصدره هنرى الرابع فى ١٥٩٨، والذى ضمن لهم حرياتهم الدينية، وبناء كنائسهم، ومزاولة طقوسهم، وبعد إلغائه هُدِم ما كان قائما منها، ومُنِعت اجتماعاتهم، واضطهدتهم الشرطة، فهاجر منهم بين مئتى وثلاث مئة ألف إلى سويسرا وألمانيا. وفى عصرنا الحديث يمكن أن نذكر هجرة الروس البيض بعد انتصار الثورة الاشتراكية فى روسيا فى ١٧ مايو ١٩١٧، وقد توزعتهم أوربا وأمريكا، ونقلوا إليها الأدب الروسى، وتمثلوا ما فيها من عادات وتقاليد وثقافات مغايرة.

وتجىء بعدها تاريخا، وإن فاقتها تأثيرًا وعمقا، هجرة الأدباء الإسبان بعد أن سقطت الجمهورية فى قبضة الفاشيين، وكان المثقفون جميعا من أنصارها، ولم تقض الهزيمة على ما فيهم من روح الصلابة والمقاومة، فتركوا وطنهم، وتوزّعهم العالم أجمع، وعاشوا أياما بالغة السوء والصعوبة، وفى المنافى أعادوا رؤية واقعهم وتاريخهم، ورأوا ما عند الآخرين، وقالوا ما لديهم، وأبدعوا أدبا مرًّا، وفلسفة جديدة، وأحدثوا فى الوقت نفسه نهضة ثقافية عظيمة فى البلاد الأمريكية التى تتحدث الإسبانية، والتى هاجروا إليها، فأعلوا شأن جامعاتها، وأعطوها صحافة راقية، وتقاليد علمية راسخة، وازدهرت على أيديهم صناعة الكتاب إبداعا وإخراجا، وفى غير البلاد التى تتحدث الإسبانية عرفوها بأدبهم، اتجاهاته وأعلامه ونصوصه، وقدموه إلى العالم فى صورته الجميلة والراقية، فأصبحت الجامعات فى معظمها تعنى به وتدرسه.

وكان نصيب العرب ثقافة وأدبا من هذه الهجرات عظيما، وبدأت فى آخر القرن الثامن عشر، وشغلت القرن التاسع عشر كله، وامتدت إلى القرن العشرين، حين تدفقوا فى أعداد كبيرة على أمريكا، شمالها وجنوبها ووسطها، وكان بينهم جمهرة لا

بأس بها من المثقفين، وفى مهاجرهم نشروا المجلات الأدبية، وأقاموا النوادى، وأفادوا مما رأوه وقرأوه، فجددوا عالم الشعر، والنثر والنقد، ورقّقوا أنغام القصيدة وأضافوا إلى محتواها جديدا من الفلسفة والرؤى، وإلى أشكالها جديدا من الصيغ والتصوير، مما جعل اتجاههم متميزا فى نطاق الأدب العربى، وعرفوا باسم «شعراء المهجر»، وترك ذلك صداه واضحا فى الوطن العربى، على يد من عاد منهم، أو اتصل بهم، أو عن طريق كتبهم ومجلاتهم.

ولم تكن هجرة المصريين بعد هزيمة ٥ يونية ١٩٦٧ بأقل أثرا، لقد خرج آلاف المثقفين منهم إلى كل العالم، وإلى البلاد العربية بخاصة، بعد سنوات من العزلة، ورأوا ما عليه العالم فأفادوا واستفادوا، وقامت على أكتافهم النهضة الثقافية والجامعية، والصحف والمجلات، فى العالم العربى بأكمله، ولو أن الجديد الذى أفادوه فى أوربا لم ينعكس على تفكيرهم بعد، ربما لأنهم بعيدين عن مصر، أو يعيشون فى أوطان عربية حظها من حرية الفكر محدود أو معدوم، ولا إبداع أو تجديد بدون حرية فكرية يتحرك فى نطاقها الأديب والفنان، دون أن يخشى على حياته أو رزقه، وعلى أيه حال فإن هذه الهجرة لـمّا تتوقف، ولا تزال فى أعوامها الأولى، ولن تؤتى ثمارها كاملة، أو تظهر آثارها جلية إلا بعد أعوام.

ولا تقتصر الهجرات على البشر، وإنما تهاجر العادات والتقاليد أيضا، وهكذا عرف العالم أوبرا على النمط الإيطالى، ومنتدى على النسق الفرنسى، وتناول الشاى على النهج الإنجليزى، ومطاعم على الطريقة الشرقية. وكلها تتجاوز الجانب المادى إلى ما وراءه من حياة هذه الشعوب وثقافتها.

وكانت الحروب فى تلك الأيام، ولا تزال، لونا من الهجرة الاضطرارية فى جانب منها، فإن مئات الألوف من الجنود الذين ينتقلون بين البلاد المختلفة إنما يأخذون تجارب غيرهم ويعيشونها، أرادوا أم لم يريدوا، وفى حالات كثيرة يتطلب الأمر معرفة لغة العدو وآدابه، أو البلاد التى سوف يقيمون فيها. ونحن العرب ندين بالكتاب الجيد الذى كتبه **فيليب خورى حِتِّى** عن «تاريخ العرب» باللغة الإنجليزية خلال الحرب العالمية الثانية، فقد كتبه فى الحقيقة، وهو أستاذ فى جامعة برنستون الأمريكية، ليكون مرشدا للضباط الأمريكيين الذاهبين إلى الشرق

الأوسط، وركز فيه على الجانب الحضارى، وأكسبه ذلك رواجًا هائلا، وقد ترجمه إلى العربية أستاذى المرحوم **محمد مبروك نافع** فى عربية رصينة، وبلغ به الغاية دقة ترجمة وجمال تعبير.

* * *

وفى هذا العصر راجت الثقافة، وأعان على رواجها وفرة المواصلات وسهولتها، وازدحام السكان، وثراء المدن، وفوق ذلك كله السمو العقلى فى العلوم والفنون الجميلة، وسلطان العقل وكان يتجه إلى العالم، ويحاول أن يصلح من الغرور القومى الأحمق. وكان الأفراد العاديون يتراسلون، ويتبادلون أنباء الفكر والحياة الثقافية، ويترقبون أخبار الأدباء والعلماء، إبداعهم وأرباحهم، وحياتهم الخاصة، وأحدث غرامياتهم، والكتب التى ظهرت، والمسرحيات التى قوبلت بالابتهاج أو الصفير.

وكانت الجمعيات العلمية تتراسل، وسار الأمراء الألمان على خطة الخليفة الأندلسى **الحكم الثانى** من قبل، (٩٦١ - ٩٧٦م) فكان لهم مندوبون من الأدباء، يوافونهم بأحدث ما تصدره مكتبات باريس، وبدأت التقارير عما وراء البحار، وما وراء الجبال، تشغل حيزا كبيرا من أعمدة الصحف، وهناك مجلات تأسست خصيصا لتنشيط التبادل الثقافى مثل: «المكتبة الإنجليزية» و«المكتبة الألمانية»، و «التجديدات الأدبية الإيطالية» و «الصحيفة الأجنبية»، وصحف أخرى اتخذت من اسم أوربا عنوانا، فكانت هناك مجلات: أوربا العالمة، وتاريخ أوربا الأدبى، ومكتبة علماء أوربا، وصحيفة أوربا الكبرى، وشذرات من الأدب الأوربى، وأوربا الأدبية وغيرها. وتقول صحيفة إيطالية: «إن الأشخاص الذين كانوا فى الماضى رومانيين، وفلورانسيين، وجنويين، ولومبارديين، أصبحوا جميعا أوربيين».

وكانت الأفكار الثورية عاملا هاما فى جذب انتباه العامة والمفكرين، وإثارة النقاش على مستوى يتجاوز القضايا اليومية والبيئة المحلية المحدودة، وكان العالم فى هذا القرن يتهيأ لثورات كثيرة، أبرزها طبعا الثورة الفرنسية، والدعوة إلى الشيوعية، وانتشار الأفكار الاشتراكية، والثورات العلمية فى مجال التقدم الصناعى وغيرها.

* * *

وبدأت اللغات الأجنبية تنتشر على نحو واسع، رغم أنها لم تكن تعلم فى المدارس الأجنبية، وأقبل عليها الناس حين لمحوا أنها أصبحت ضرورة عقلية فى الحياة، وعندما كان يظهر كتاب قواعد لغة أجنبية كان ينتقل من طبعة إلى طبعة، ويستمر فترة طويلة حتى يأتى مؤلف آخر فيتقدم بالعمل خطوة أفضل، وبدأت تظهر المعاجم، وكتب المختارات، وكان معلمو اللغات يوجدون على كل المستويات، ابتداء من أشد الأفّاقين خفوتا إلى أعظم الكتاب شهرة.

إنه العصر الذى بدأت فيه أوربا تهتم باللغة العربية والمخطوطات العربية، فنشر **ميخائيل غزيرى** (١٧١٠ - ١٧٩١) أول فهرس للمخطوطات العربية فى الإسكوريال بإسبانيا. وقبله بسنوات قليلة ألف هربلو الفرنسى المتوفى عام ١٦٩٦، وكان أمينا للويس الرابع عشر، وأستاذ العربية فى معهد فرنسا، كتابه الجامع «المكتبة الشرقية» وهو معجم جامع لما فى الشرق من فلسفة وأدب واجتماع، ومع السنين ازداد الطلاب عددا، ودراسة العربية عمقا.

وراجت الترجمة على كل المستويات، يقوم بها جهلة يتسمون بالجرأة، ولا يجيدون اللغة الأجنبية التى يترجمون منها، ولا لغتهم التى يترجمون إليها، ويعملون لحساب ناشرين جشعين، فى ظل رواج يجعل الربح مضمونًا للجانبين، وإلى جانبهم تراجمة وقحاء، يحسبون أنفسهم أسمى من المؤلفين الأصليين، فيرفعون مما يترجمون ما يتصورونه عيبا، ويضيفون إليه ما يظنونه جمالًا، وإذن فهى ترجمات غير أمينة، ولكن القائمين بها كانوا يدفعون الناس إلى تذوق ما هو أجنبى، ومن خلالها كان يتكون على مهل ذوق أدبى يمكن أن نقول إنه ذو طابع عالمى.

وفى الوقت نفسه بدأ تأريخ الأدب يسمو فوق الحدود السياسية واللغوية، وكان الإيطاليون أسبق من غيرهم فى هذا المجال، ففى عام ١٧٠٦ م نشر الباحث الإيطالى مورتورى (١٦٧٢ ـ ١٧٥٠) كتابه عن «الشعر الكامل» وعالج فيه ظاهرة «الباروك» كموضوع أدبى ذى صبغة أوربية، وتحدث مواطنه الشاعر الراهب **كادريو** (١٦٩٥ ـ ١٧٥٦) بإفاضة فى كتابه «تاريخ الشعر بعامة ومناهجه» ونشره عام ١٧٣٦ م، عن التأثير الذى تركه الشعر البروفنسالى فى نشأة الشعر الإيطالى. وجاء كارلو دينينا (١٧٣١ ـ ١٨١٣) خطوة واسعة على درب التأريخ الأدبى

الحديث، وكان إيطاليًا كسابقيه، ومؤرخا وكاتبا وأستاذا فى جامعة تورين، وعُزِل منها لأن أفكاره كانت بالغة التطرف بمقاييس عصره، فلجأ إلى باريس، ووجد من نابليون حماية ورعاية، وقامت أفكاره على أن الحضارة هى التاريخ الحقيقى، وأن التاريخ السياسى لا يمكن أن ينفصل عن التاريخ الاقتصادى، وأن المناخ عامل مؤثر فى صياغة التاريخ، وله مؤلفات عديدة يهمنا أن نشير من بينها إلى كتابه: «دراسة تاريخية نقدية عن الأدب فى مراحله الأخيرة»، ونشره عام ١٧٦١، وبه أصبح معنا، ربما لأول مرة، كتاب فى تاريخ الأدب، يدرس الأدب عمومًا دون أن يضع فى اعتباره اللغة التى كُتِبَ بها، أو موطن الأديب الذى أبدعه.

● **استخدام المقارنة فى العلوم:**

وفى هذا القرن بدأت المقارنة تغزو الأبحاث العلمية الخالصة، وشاع جمع القضايا المتشابهة والمقارنة بينها، للوصول إلى خصائصها المشتركة، واستنتاج القوانين التى تحكم حركة سيرها، ومن المؤكد أن معرفتنا بالإنسان كانت ستصبح أقل لو لم توجد الحيوانات. وهكذا عرف هذا العصر فى مطلعه دراسة التشريح المقارن، وعلم الأجنة المقارن، وظل هذا الاتجاه يزحف ويمتد إلى نشاطات عقلية متعددة، فكان هناك علم الأساطير المقارن، والنحو المقارن، والجغرافية المقارنة، والتشريع المقارن، وحتى الغزل المقارن.

وبدأت الدراسات الرومانية، وكانت قاسما مشتركا بين معظم الجامعات الأوربية، تأخذ وجهة مقارنة، وبخاصة فى فقه اللغة، ولم يقنع العلماء المتخصصون فيها بمتابعة اختلافات اللغة عن كثب، بل أخذوا يدرسون فى دقة نصوصا من القرون الوسطى، ومن اللغات اللاتينية الحديثة، وتتبعوا سيرها عبر الحدود اللغوية، وصنع الشىء نفسه علماء الدراسات اللغوية الجرمانية، فرجعوا إلى النصوص القديمة، إسكندنافية، وجرمانية، وأنجلو ساكسونية، وفى الوقت نفسه كان كبار الكتاب، وبخاصة جوته الألمانى وبلزاك الفرنسى، يتابعون باهتمام هذا التقدم، ويحرصون على ألا يتركوا شيئًا فى مجال العلم لا يفيدون منه فى الدراسات الإنسانية.

لقد اختمرت الأفكار ولم يبق إلا أن تتحول إلى واقع مع القرن التاسع عشر، وسوف تسلك فى كل أمة طريقا، واضحًا أو متعثرا، عجلا أو بطيئا، ومع ذلك كله فى الفصل التالى.

شيء من التاريخ

● **في فرنسا:**

ونحن نعرض لتطور الأدب المقارن، وقبل أن نتابع خطوطه الرئيسية في فرنسا، يحسن بنا أن نلقي عليه نظرة سريعة، وأن نعطي عنهُ فكرة مجملة، في خطواته الأولى، وتتمثل في الموازنات التي جرت بين بعض الكتّاب، أو أعمالهم، وبين أعمال أو كتّاب آخرين من العالم القديم، أو في الآداب القومية الحديثة، على أسس نقدية وجمالية خالصة، دون أن تعرض صراحة للتأثير والتأثّر، أو تهدف إلى إثبات شيء منه، فلم يكن سهلا أمام الدارسين في تلك الأعوام المبكرة من القرن التاسع عشر أثبات هذا الأمر، أو البرهنة عليه بوثائق تاريخية حاسمة.

مثل هذه الدراسات ظهرت منذ زمن مبكر جدًا في عالم المتحدثين باللغة اللاتينية، أو ما تفرّع عنها من لهجات، ونلتقي بها في آخر العصر الوسيط في الرسالة التي كتبها **دانتي** (١٢٦٥ ـ ١٣٢١): «من العامية إلى الفصحى»، وفيها وازن بين أدب الفرنجة في شمال فرنسا، وبين أدب الجنوب منها في بروفانس، وكان أدب هؤلاء بتأثير من الموشحات والأزجال الأندلسية قد أخذ وجهة مختلفة ومتقدمة وراقية، شكلا ومضمونًا، وبخاصة الشعر، عن كل بقية أوربا الغربية، وازدهر في عصر التروبادور، على امتداد القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، وقد أثنى عليه **دانتي** كثيرا، وأشاد بخصوبته وغناه، وتنوع بحوره وقوافيه، وارتقاء صوره، وعذوبة موضوعاته، وقبل ذلك كله بتسامي المرأة فيه، حتى وهي حبيبة، يطلبها الشاعر ويتغزل فيها.

وبدأت الدراسات المقارنة تنمو بفعل الصراع الذي اشتد بين أنصار القديم ودعاة العصر الحديث، وتولّد عنه حوار قوي حول الأصالة والتقليد، نلتقي به في الفصل الثامن من كتاب **جواكيم بليه**: «دفاع عن اللغة الفرنسية»، ونشره عام ١٥٤٩ م، وفيه دافع عن اللغة الفرنسية في وقت كانت اللاتينية هي اللغة السائدة،

وهى المثلى، التى يفهمها ويحترمها عامة المثقفين. وما لبث أن تبعه كورناى بدراسة وافية عن نظرية الوحدات الثلاث: وحدة الزمان، ووحدة المكان، ووحدة الموضوع، ونشرها عام ١٦٦٠ م، واستمر الحوار قويا وعنيفا، بين أنصار القديم وأتباع الحديث، وشغل مساحة من الزمن بلغت ثلاثين عامًا، من عام ١٦٨٧ إلى ١٧١٦ م.

وفى البدء قاوم الفرنسيون أى لون من التأثير الأجنبى، وفى المسرح بخاصة، ومن جانب إيطاليا بالذات، ولكن سرعان ما تغلبت روح التسامح، وظهر دعاة المستقبل إلى جانب أنصار القديم، وبدأت الدعوة إلى أدب عالمى تتبلور، ونشطت نظرية تكافؤ الإبداع الفنى عند مختلف الشعوب، وفى كل الأمكنة، وعلى امتداد كل العصور، بتوجيه من علماء الأحياء والاجتماع فى البدء. وفى نطاق النزاع بين القديم والحديث قرّر خصوم نقولا بوالو (١٦٣٦ ـ ١٧١١ م)، الشاعر والناقد، وشيخ الكلاسيين الفرنسيين، وصاحب كتاب «فن الشعر»: «إن المثل الأعلى للجمال ليس ثابتا على مر العصور، وليس مشتركا بين كل الأمم، وإنما يجب أن يتنوّع حتما، طبقًا للمكان والزمان» وهذه النظرية نقلها الشاعر والأديب الألمانى هردر (١٧٧٧٤٤٤ ـ ١٨٠٣ م) إلى مجال التاريخ، وضمّنها فكرة التطور، وهو شىء يختلف عنده عن التقدم.

وخلال ذلك ظهر كتاب مدام دى ستال الشهير: «عن ألمانيا»، وفيه انتقدت أولئك الذين يحتقرون الآداب الأجنبية، ولا يهتمون بدراستها، ودعت إلى دراسة آداب الآخرين فى لغاتها الأصلية، وألقت نظرة فاحصة على آداب الشمال وآداب الجنوب، وأبانت ما بينها من وجوه التشابه والاختلاف، وتحدثت أحيانا عن مبادئ عامة تتعلق بنشأة بعض الفنون الأدبية، وأغراضها ودوافعها، فى فرنسا والأمم المجاورة لها، وعنيت بإبراز خصائص العقلية الألمانية، ووازنت بين الأدبين الفرنسى والألمانى، وأشادت بالنفع العميم الذى ينتج عن التأثر بالروح الأجنبى: «هناك شىء غريب يميز الشعوب بعضها عن البعض، وقد يعود هذا إلى البيئة واللغة ونظام الحكم، وأحداث التاريخ المشتركة التى تفوق قوتها كافة العوامل التى ذكرناها. ومهما بلغ المرء من الذكاء الحاد، يصعب عليه أن يتتبع ما يخامر فكر من يعيش على

أرض ليست أرضه، ويتنفس هواء ليس هواء بلده، ولكن يجب علينا أن ننفتح لما هو أجنبى، وأن نكون مضيافين حتى لما هو غريب عنا، أو لسنا فى نهاية الأمر نحن الذين نجنى ثمار ذلك الانفتاح».

والحق أن **مدام دى ستال** كانت واسعة الاطلاع على الآداب الأجنبية فى لغاتها بعامة، وعلى الأدب الألمانى بخاصة، وتحدثت عن الأدب العالمى قبل أن يتحدث عنه **جوته** الألمانى بسبعة عشر عاما: «يجب على الأمم أن تتبادل العون فيما بينها، وأن تهدى كل منها غيرها... ومن الخير للجميع أن ترحب كل أمة بالأفكار الأجنبية، والأمة المضيافة تربح أكثر من غيرها فى هذا المجال». وكان هذا الحديث فى مجمله يلتقى مع غايات المقارنة، ويمكن أن يُعدّ تمهيدا لها، ولو أن مدام دى ستال لم تمض بالأمر إلى غايته، ولم تستخرج النتائج العلمية من مثل هذه الدعوة، أو على حد تعبير عالم المقارنة الكبير **ڤان تيجيم**: «لم تدرس الروابط التى تصل بين الأدبين الفرنسى والألمانى، ولا تأثير كل منهما فى الآخر». لقد كان اهتمامها ذا طابع اجتماعى أكثر منه أدبيًّا، ويبدو ذلك واضحا فى مقدمة كتابها «الأدب فى علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية»: «إن غايتى التى حددتها لنفسى أن أدرس ما هو تأثير الدين والسلوك والقوانين على الأدب، وما هو تأثير الأدب عليها كلّها، وتوجد فى اللغة الفرنسية دراسات عن فن الكتابة، وعن مبادئ الذوق، لا تترك شيئًا أبدا لراغب فى المزيد، ولكن يبدو لى أن أحدًا لم يأخذ فى الحسبان كيف نمت القدرات الإنسانية تدريجًا بفضل المؤلفات الممتازة، فى كل مجالات الأدب، منذ عهد هومير حتى يومنا».

هذا الاهتمام بالجانب الاجتماعى من الأدب سيطر مدة من الزمن على المقارنة الفرنسية فى مرحلتها الأولى، وكان الناقد الفرنسى **تين** (١٨٢٨ ـ ١٨٩٣ م) مسئولا عن هذا الاتجاه، فقد مارست نظريته عن دور السلالة، والبيئة، واللحظة فى الأدب والفن، تأثيرا قويًّا على الحياة الأدبية فى الأعوام الأخيرة من القرن التاسع عشر، وقد لاحظ **ڤان تيجيم** أنها تناقض تمامًا فكر المقارنة الفرنسية الذى تأصّل بعد الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ ـ ١٩١٨ م)، لأن مفهوم التأثير الأدبى لا يمكن أن يتفق مع نظرية السلالة، والبيئة، واللحظة، يقول:

«أمّا **تين** فقد استأنف، متأثرًا باعتبارات علمية بالغة الجدة فى التاريخ الأدبى، جهود **مدام دى ستال**، فى براعة أعظم، وقوة أروع، وحاول أن يربط الأدب بالمجتمع الذى أنجبه، فبيّن أن كل أثر أدبى ثمرة «**السلالة**»، و«**الوسط**» الذى يبدّل السلالة، «**واللحظة**» التى تضمن السيطرة على تلك الاستعدادات. وقد غابت فكرة التأثير فى هذا البناء الصارم، إلا أنْ نُدخلها فى فكرة «اللحظة»، وهو تأويل مشروع أحيانًا لا دائمًا. ولكن **تين** نفسه لم يوح به أبدا، فيما يبدو، حتى ولا من طرف خفىّ، أضف إلى ذلك أن روح مذهبه يتعارض مع هذا صراحة، وكان **تين** يسير على بيّنة من أمره، بخطى ثابتة، فى الطريق الذى خطه **هردر** والرومانسيون الألمان من قبل وكان يؤمن بأن الأدب والتصوير كلاهما تعبير ضرورى عن المثل الأعلى لسلالةٍ ما، وعن مزاجها، فى ظروف معينة، يحكمها المكان واللحظة، وأن الأعمال الفنية تكون أوضح معنى، وأدنى إلى الكمال، كلّما أجادت التعبير عن هذا المثل الأعلى، وعن هذا المزاج، خالصين من كل عنصر غريب. فكيف يتأتّى لهذا المنطق البليغ أن يرى فى عيون الآثار الأدبية الرائعة ثمرة تعاون دائم بين عبقرية المؤلف الخاصة وبين مختلف التأثيرات الأدبية التى لم تصرفه عن اتجاهه، ولا أوهنت مواهبه، بل كشفته لنفسه، وساعدته على الانتقال من الفكرة إلى تعبيرها المكتوب؟. لذلك كان تأثير **تين**، وهو تأثير عظيم، لا يستطيع أن يفيد تطوّر الأدب المقارن فى شىء. وربما كان ينبغى له أن ينقل أفكاره ولغته إلى أفق آخر فيقول: هناك «سلالات» أدبية فكرية لا تتقيد بأمم معينة، وهناك «**أوساط**» أدبية عالمية، وثمة «**لحظات**» تتميز بسيادة حالات فكرية محدّدة».

وفى مطلع القرن التاسع عشر كثر استخدام المقارنة فى مجالات العلوم المختلفة، كالطب والتاريخ والفلسفة، والأساطير والحب والجمال، ولكنها ازدهرت فى مجال علم اللغة بخاصة، وفى الفترة نفسها بدأ مصطلح «الأدب المقارن» يتردد، ونجد من يتحدث عن التأثير والتأثّر، دون أن يعنى ما انتهى إليه المصطلح فيما بعد من قواعد واضحة ودقيقة. ففى عام ١٨١٣ أصدر **سيسموندى**، وهو كاتب ومؤرخ، سويسرى الجنسية، فرنسى اللغة، كتابه عن «أدب جنوب أوربا»، وأراد به على حد تعبيره: «أن يبين للجميع تأثير دين أى شعب وتاريخه على أدبه، وتأثير أدبه على ملامح شخصيته، وأن يظهر العلاقة بين قوانين العدالة والشرف وبين قوانين الجمال،

وارتباط الحق والأخلاق بالشعور والخيال». وبعده بثلاث سنوات استخدم كاتبان فرنسيان، هما: **لا بلاس، وفرانسوا نويل** مصطلح الأدب المقارن فى كتاب لهما أصدراه عام ١٨١٦ م، بعنوان: «محاضرات فى الأدب المقارن» جمعا فيه مختارات من النصوص الأدبية، فرنسية وإيطالية وإنجليزية، وكل مجموعة تكون وحدها فصلاً مستقلاً، ودون أن يخضع اختيارهما لأية فكرة مقارنة، إلا ما يمكن أن يتوصل إليه القارئ بنفسه، وبوسائله، فيدرك ما بين النصوص نفسها من مشابهات فى المعانى أو الصور، ومع ذلك، فإن استخدام المصطلح نفسه عنوانًا ساعد على إشاعته بين القراء، ومهّد له فى أذهان المثقفين.

ولكنهم فى فرنسا، وربما فى العالم أجمع، يعتبرون **جان جاك أمبير و أبل فرانسوا ڤيلمان** (١٧٩٠ ـ ١٨٧٠ م) أبوين حقيقين للأدب المقارن.

كان **فيلمان** أول من استخدم تعبير «أدب مقارن» على نحو علمى، فى كتابه «**صورة القرن الثامن عشر**» ونشره عام ١٨٢٧ م، ولو أن المعنى الذى أراده من هذا التعبير، فى هذا الكتاب، غير واضح تمامًا، وأكبر الظن أنه فهم من المقارنة شيئا آخر غير مقارنة النصوص الأدبية، وعنى بها، فيما يبدو، الإضافات العقلية التى حققتها كل أمة، والإنجازات التى يمكن أن تنسب إليها فى مجال التقدم الإنسانى، غير أنه بعد ذلك بعام، أو على التحديد فى صيف عام ١٨٢٨ والفترة التالية لـه، بدأ يلقى محاضراته فى جامعة السوربون عن «دراسة التأثير الذى مارسه الكتاب الفرنسيون فى القرن الثامن عشر الميلادى على الآداب الأجنبية والفكر الأوربى»، وفيها نجد الخطوة الأولى لما يجب أن تكون عليه المقارنة الأدبية، حين يتحدث عن التأثيرات المتبادلة بين إنجلترا وفرنسا، وعن التأثير الفرنسى فى إيطاليا، وترك ألمانيا جانبا لأنه كان يجهل لغتها، ولأن **مدام دى ستال** عرفت الفرنسيين، وأوربا كلها فى الحقيقة، بالألمان وأدبهم، فى كتابها «عن ألمانيا»، على نحو لم تدع لمن يأتى بعدها مزيدا من القول، ولو أنها لم تدرس الصلة بين الأدبين الفرنسى والألمانى، ولا تأثير كل منهما فى الآخر، على نحو ما ألمحنا إليه من قبل. وقد نشر ڤيلمان هذه المحاضرات بعنوان «محاضرات فى الأدب الفرنسى»، ونقرأ فى مقدمتها: «يتم لأول مرة فى جامعة فرنسية تحليل مقارن لعدد من الآداب الأجنبية الحديثة، وكلها تنبع

من مصدر واحد مشترك، ولم يحدث أبدا أن انقطعت الأواصر تمامًا بين هذه الآداب، وإنما كانت، على النقيض، تتوثق على امتداد العصور».

ولئن كانت محاضرات **ڤيلمان** عائمة، وسريعة، تنتقل عجلى من ذروة إلى ذروة، فليس يعوزها الصحة، وسلامة الذوق. لقد كان على أية حال أول من رسم التيارات الأدبية الكبرى، وأشار إلى التأثيرات العالمية التى تسربت بين أدب وآخر، فأحدثت يقظة، وعبّرت عن نفسها.

وبعد **ڤيلمان** يأتى جان جاك **أمبير**، (١٨٠٠ ـ ١٨٦٤)، وينتسب فى أسرة عريقة مثقفة، فأبوه عالم طبيعيات وكيمائى ورياضى وفيلسوف، وأفصح جان شابًا عن رغبته فى دراسة الأدب المقارن، والشعر منه بخاصة، وكان يجيد عددًا من اللغات الأوربية، وفى التاسعة عشرة من عمره زار الشاعر الألمانى **جوته** فى فايمر، وتركت الزيارة فى أعماقه تأثيرًا قويًا، تجلى واضحًا عند عودته إلى فرنسا.

بدأ **أمبير** حياته الأدبية فى مرسيليا حين أقيم فيها مجمع علمى قريبًا من نهاية الربع الأول من القرن التاسع عشر الميلادى، وكان هذا المجمع لونا من الدراسة الحرة، ومنبرا للتبشير بالأفكار المتحرِّرة، به كراس أدبية وعلمية، وتلقى فيه محاضرات عامة، وفيه شغل **أمبير** كرسى الأدب عام ١٨٣٠ م، وفى ١٢ مارس من هذا العام ألقى محاضرته الافتتاحية عن «شعر الشمال منذ البدء حتى شكسبير»، وأبان فى هذه المحاضرة أن علم الأدب ينتمى إلى التاريخ بنفس القدر الذى ينتمى به إلى الفلسفة، ومن السابق لأوانه أن ندرس فلسفة الأدب والفن التى تدرس طبيعة الجمال، ومن ثَمّ فالأوّلية يجب أن تكون للتاريخ، ومن التاريخ المقارن للفنون والآداب عند كل الشعوب ينبغى أن تنبثق فلسفة الأدب والفن.

وبعد ذلك بعامين، أى فى سنة ١٨٢٢، دُعِىَ **أمبير** ليحاضر فى السوربون، وكانت محاضراته عن: «الأدب الفرنسى فى علاقاته مع الآداب الأجنبية»، فختمها قائلا: «سنقوم أيها السادة بهذه المقارنة، فبدونها تكون دراسة التاريخ الأدبى ناقصة، وإذا وجدنا عبر هذه المقارنة أدبا أجنبيًّا تفوق علينا فى جانب ما، فسوف نعترف بذلك التفوق ونعلنه. نحن أغنياء بالمجد فلن نغار من الآخرين، معتزون بأنفسنا فلن نكون ظالمين». وقد أثنى عليه الناقد الفرنسى **سنت بيڤ**

(١٨٠٤ ـ ١٨٦٩ م) فى مجلة «العالَمَيْن»، ونسب إليه كل فضل فى إنشاء «التاريخ الأدبى المقارن»، ومدحه بأنه كان رحّالة عظيمًا، وروحا كريمًا.

وبعد ذلك شاعت التسمية، فنشر **جنين** عام ١٨٤١ كتابه «دروس فى الأدب المقارن»، وهو مجموعة من المحاضرات كان قد ألقاها قبل ذلك بثلاثة أعوام فى «شاتورو»، ونشر لويس **بنلويف** المحاضرة الافتتاحية لشغله كرسى الأستاذية فى كلية الآداب فى جامعة دجون عام ١٨٤٩، تحت عنوان: «مدخل إلى التاريخ المقارن للآداب»، وبعد ذلك بعشرة أعوام نشر **دلاتوش** كتابه «دراسة فى الأدب المقارن»، ووقفه على الكلاسية والرومانسية فى فرنسا، فى دراسة موازنة.

وكان فيلاريت **شال** داعية كبيرا لهذا العلم، وتميّز بمعارفه الواسعة، ورحل طويلا عبر الكتب، وعرف كيف يبشّر بأدب أجنبى مقارن فى صيغة مقبولة، وفى المحاضرة الافتتاحية التى ألقاها فى ١٧ يناير ١٨٢٥ فى «أتنيه» باريس، ونشرتها مجلة باريس فى الشهر نفسه، حمل على أدب العزلة فى شدة: «لا شىء يمكن أن يعيش منعزلاً، إن الانعزال الحقيقى يعنى الموت» و «كل الناس يقترضون من كل الناس». ودعا إلى عدم فصل تاريخ الأدب عن تاريخ الفلسفة أو عن تاريخ السياسة، وأراد باختصار أن يضع خطة لدراسة تاريخ الفكر، وأن يظهر أن الأمم يؤثر بعضها فى البعض الآخر. وهو منهج حاول أن يحقّقه على نحو أكثر تحمّسا واندفاعًا، وأقل جدية وعمقا، فى محاضراته التى كان يلقيها فى «كوليج دى فرانس»، فى أعوام ١٨٤١ - ١٨٧٢، حيث زامله فترة من الوقت الفيلسوف المثالى، والمؤرخ الملحد، إدجار **كينيه** (١٨٠٢ - ١٨٧٥م)، وكان كينيه يدرس آداب الجنوب، بينما عكف **شال** على تدريس آداب الشمال، وحين أنشئت مجلة الشمال بإشرافه، اتخذت لها شعارا جملة من محاضرة ألقاها عام ١٨٣٥: «كل شعب بلا صلات ثقافية مع الشعوب الأخرى ليس إلا حلقة منفصلة من الشبكة الكبرى». ومضى فى دعوته خطوة إلى الأمام، فنشر عام ١٨٤٧ كتابه: «دراسة عن إسبانيا، وتأثير الأدب الإسبانى فى فرنسا وإيطاليا».

* * *

على الرغم من التقدم الذى أحرزه الأدب المقارن فى الربع الثانى من القرن

الماضى، لم يصبح علمًا مستقلا إلا حول عام ١٨٩٠م، عندما انتهى عصر الواقعية والطبيعية فى الأدب والفن. ففى عام ١٨٨٠ نشر إميل زولا (١٨٤٠ - ١٨٩٢) «الرواية التجريبية»، وسار فيها على خطى كلود برنار فى كتابه «مدخل لدراسة الطب التجريبى»، ونشره عام ١٨٦٥، وكان يهدف من وراء ذلك إلى تحطيم ما هو غيبى وليس عقليا، والتمسك بالتحليل النفسى، وإعطائه الأهمية اللائقة به، لنستطيع إرجاع الظواهر الحسية والخلقية إلى أسبابها الحقيقية، ولنقف على القوانين التى تحركها، ومن ثَمّ يمكن السيطرة عليها، وتوجيهها وجهة صائبة. ولقى اتجاه زولا أنصارًا ومؤيدين، وسار على طريقه فى الحال عدد من الدراسات عن المسرح الطبيعى.

وفى عام ١٨٨٤ أقام الفنانون الانطباعيون أول معرض لهم، بعد أن قوبلوا بالسخرية فى البداية، وندّد بهم النقّاد، وضحكوا منهم على امتداد ثلاثين عامًا أو تزيد. وبعدهم بعامين انفصل جان موريا (١٨٥٦ - ١٩١٠)، وهو شاعر فرنسى، درس الآداب فى أثينا، والحقوق فى باريس، عن الحركة الرمزية، وفيها بدأ نشاطه، وتزعّم الدعوة «الرومانية»، وجاءت ردّ فعل للاتجاهات النقدية التى كانت سائدة على أيامه، ونشر مبادئ دعوته الجديدة فى جريدة «فيجارو» عام ١٨٨٦، وفيما بعد حدّد مناهجها على نحو أدق، فى مقدمه كتابه «سائح هائم»، ونشره عام ١٨٩١. وفى العام التالى لانفصال موريا عن الرمزيين تمرّد خمسة من قدامى تلاميذ زولا على أستاذهم، ورفضوا حركته الأدبية فى بيان أذاعوه فى صحيفة «لاتير» عام ١٨٨٧، وعُرف باسم «بيان الخمسة»، ولكنهم لم يصمدوا طويلا فتفرقوا بعد قليل. وقريبا من عام ١٨٩٠ بدأ تأثير الطبيعية ينحسر فى أغلب البلاد الأوربية، وبدأت حركة النقد تتجاوزها، على حين أخذت الرومانسية الجديدة، والانطباعية، والرمزية الأدبية، تأتيان فى سرعة على أصول «الحقائقية» القصيرة العمر[1].

كان شيئا غير عادى أن يولد الأدب المقارن فى هذه الحقبة من الزمن، وسط هذا

---

(١) الحقائقية مدرسة أدبية وموسيقية ازدهرت فى إيطاليا فى أواخر القرن التاسع عشر، وتدعو إلى تمثيل الحقائق برمتها على غرار المدرسة الواقعية فى فرنسا، ويوجد عرض مركز لكل هذه الاتجاهات فى كتابنا: **الشعر العربى المعاصر**: روائعه ومدخل لقراءته ص ٣٥ وما بعدها.

الصراع الأدبى والفكرى، وشعاره الوضعية، ويتحرك تحت راية مفاهيم اجتماعية، ويعتبرون دراسة جوزيف **تكست،** (ت ١٩٠٠)، الموجزة عن: «جان جاك روسو وأصول العالمية الأدبية» عام ١٨٩٧، بداية مولد المقارنة الفرنسية على نحو علمى، وفى هذا العام أيضا تم تدشينها جامعيا، فأنشأت جامعة ليون «كرسى التاريخ المقارن للآداب»، وتلتها جامعة السوربون فأنشأت كرسيا آخر عام ١٩١٠، وكان **تكست** أول من شغله، وحاضر فيه عن «تأثير الآداب الجرمانية فى الأدب الفرنسى منذ عصر النهضة». وقبل ذلك بأعوام ثلاثة نشر نظريته عن العلم الجديد فى مقال نشره فى «المجلة العالمية للتعليم»، عام ١٨٩٣، بعنوان: «دراسات عن الأدب المقارن فى الخارج وفى فرنسا». وفيه يعرّف الأدب بأنه «تعبير عن حالة اجتماعية محدّدة، لجماعة، أو قبيلة، أو أمة، وتنعكس فيه تقاليدها وذكاؤها وأملها». وفى عام ١٨٩٨ نشر كتابه: «دراسات فى الأدب الأوربى»، وضمّنه دراسة هامة عن الأدب المقارن، حاول فيها أن يحدّد ماهيته، ولن نقف طويلا عند هذه النظريات، لأنها فيما هو جوهرى منها سوف نجده أكثر وضوحًا عند **ڤان تيجيم** فيما بعد، وسنتحدث عنه، ولكن من الضرورى أن نشير إلى أن **تكست** بالرغم من كل أفكاره هذه لا يعتبر تاريخ الأدب عامة علمًا حقيقيا فى مستوى العلوم الطبيعية الأخرى. يقول:

«أنا لا أفهم أبدا أن نشبه تاريخ الأدب، وكل أشكال التاريخ الأخرى. بالعلوم التجريبية، لأن تاريخ الأدب ليس علما بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكن يصبح له الحق، وبقية أشكال التاريخ أن يقال عنها علمية يوم يتحقق فيها شرطان: أن تقدم موضوعا أسمى من مجرّد إمتاع المؤرخ أو القارئ وأن تستنفد كل الوسائل للوصول إلى معرفة كنه الحقيقة التى يتكون منها موضوعها».

ويرى **تكست** استجابة لنظرياته، ومتأثرا بمفهوم جوته عن الأدب العالمى، أن الآداب القومية سوف تتخلى فى القريب عن خصائصها المحلية، لتصبح أدبا أوربيا حقيقة، وسوف يلعب الأدب المقارن حينئذ دور المساعد على تحقيق هذه الغاية. وهو تفاؤل نجده عند فريدريك **لوليبه** فى الفصل الأخير من كتابه «تاريخ الأدب المقارن منذ نشأته حتى القرن العشرين»، ونشره عام ١٩٠٣، وليس بذى أهمية الآن لأن الزمن تجاوز أفكاره، رغم أنه ترجم إلى اللغات الإنجليزية والإسبانية فور صدوره باللغة الفرنسية، يقول:

«سوف تتسع العالمية الأدبية، وتساوى بين الآداب، وتتجاوز الخلافات الإقليمية، وتواصل الحضارة سيرها دون توقف، وتكتسح الاختلافات المحلية، وتتلاشى النماذج، وتنمحى الخصائص، ويتشابه الرجال فى كل مكان. والرحّالة الذين يجوبون العالم سوف يجدونه أقلّ تنوّعًا وتناقضا وتفاوتا فى العادات من تلك التى اكتشفها كبار العلماء فى القرون الماضية، والأصالة الوحيدة الباقية، واليافعة، سوف نجدها فى ذكريات الأدب البدائى».

وعندما نشر لويس بول بتز أول قائمة بمؤلفات الأدب المقارن فى كتاب كان من نصيب تكست الشيخ أن يكتب له المقدمة، وفى الفقرة الثانية منها يقسِّم المقارنة إلى القطاعات التالية:

- قضايا نظرية ومشاكل ذات صفة عامة.
- المأثورات الشعبية المقارنة.
- الدراسة المقارنة للآداب الحديثة.
- الأدب العام على نحو ما سنجده عند ڤان تيجيم فيما بعد. ومن ثَمّ فإن تكست كان أبعد ما يكون عن تنمية منهج بالمعنى الذى هدف إليه ڤان تيجيم وجويار فيما بعد.

والشىء نفسه يقال عن بتز (١٨٦١ –)، والذى وُلد فى نيويورك، ابنا لأم ألمانية ومهاجر من الألزاس، وعاش فى سويسرة منذ عام ١٨٦٩، ودرس القانون فى استراسبورج خلال أعوام ١٨٨١ – ١٨٨٣، ثم عاد إلى نيويورك ليدير أعمال عم له، وبعد أعوام سبعة عاد نهائيا إلى زيورخ، حيث درس فقه اللغة، وإضافته إلى الأدب المقارن لا تتجاوز قائمة المؤلفات التى نشرها، وسوف يتخذ منها كل من بلدنسبرجيه وفريد ريش أساسا للقائمة التى قاما بها، ومقال آخر سوف نتحدث عنه فى الفقرة الخاصة بالأدب المقارن فى ألمانيا، وكان بتز مزدوج اللغة فيما ينشر، ثلاثى اللغة فى واقع الحياة.

* * *

قبل أن نتحدث عن أبى الأدب المقارن فى فرنسا: فرناند بلد نسبرجيه،

(١٨٧١ -) والذى خلف **تكست** فى كرسى الأدب المقارن فى جامعة ليون، ونشر الطبعة الثانية من قائمة المؤلفات التى أعدها بتز، بعد أن هذّبها وأضاف إليها، وقدم لهـا. نشير فى إيجـاز إلى حـادث هـام فى تـاريـخ الأدب المقـارن، ففى عـام ١٩٠٠ اجتمع فى باريس مؤرخون من كل العالم، وكان من نصيب اللجنة السادسة فى هذا المؤتمر أن تعنى بدراسة «التاريخ المقارن للأدب»، وقد أوصى العلماء الذين اشتركوا فيها بإنشاء «جمعية عالمية للتاريخ المقارن للآداب»، تكون غايتها تسهيل الدراسات التى يقوم بها الأجانب فى فرنسا، أو الفرنسيون فى الخارج، حول الدراسات اللغوية أو الأدبية أو المقارنة. ومع هذا المؤتمر بلغت العناية بالعلم قمة توهجها، وواصل سيره صعدا، ولم يتوقف إلا بسبب الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ - ١٩٤٤.

انعقد المؤتمر تحت رعاية جاستون **بارى** (١٨٣٩ - ١٩٠٣)، وكان عالما فرنسيا عظيما، ومتخصصا فى الدراسات الرومانية، ورئاسة الناقد الأدبى **برونتيير** (١٨٤٩ - ١٩٠٧)، وحضره ممثلون من إيطاليا وسويسرا وهولندا، وإنجلترا ولوكسمبوج، والسويد، واليونان والولايات المتحدة. وقد حدّد بارى فى محاضرته مهمة المقارنة، وأنها مزدوجة، تأخذ المقارنات الأدبية فى الاعتبار، ولكنها لا تهمل المقارنات الشعبية أيضا. وأنه يوجد إلى جانب الأدب المقارن الذى يتناول الآثار الفكرية للشعوب المختلفة علم جديد يتناول «المأثورات الشعبية، والخرافات، والأساطير المقارنة» وهى تخرج عن الأدب بمعناه الدقيق، ولكنها تمثل فرعا ثانيا للأدب المقارن لا يقل أهمية عن الأول، ورغم أنه لا يقصر أبحاثه على الآداب الفنية يمكن أن يدخل فى نطاق المقارنة الجمالية للآداب.

وكان **برونتيير** المتحدث الثانى، وجاءت محاضرته عن الأدب الأوربى، وترك تأثيرًا عميقا لا فى نفوس السامعين فحسب، وإنما فى كل أولئك الذين قرأوها عندما نشرت، من علماء فرنسا وأوربا بعامة، وقدّم عرضًا قويًا، وخادعا عن الموضوع، والمنهج، والخطة، ومجال عمل الأدب المقارن، واعتبره مصدرا لتأريخ الأدب الأوربى. وختم محاضرته: «يمكن القول أنه توجد وحدة رياضية، هى وحدة التكرار، حيث تستوى أجزاؤها، أو يشبه بعضها بعضا، وتوجد وحدة عضوية، ووحدة نوعية، يجيء

انسجامها من نفس اختلاف الأجزاء التى تتكون منها، وإذا وجد أدب أوربى فلن يكون إلا بهذا المعنى الأخير، وأعتقد أن الأدب حالة غير عضوية، ولا يمكن أن نبنيه إلا إذا نظمناه، ولن ننظمه إلا فى نطاق القياس نفسه، حيث نفرق بين العناصر المتتالية».

وتنحصر قيمة دراسة **برونتيير** عن نمو المقارنة الفرنسية وتأصيلها فى أنه ظل وفيا، كتابع مخلص للناقد **تين**، لنظرية التطور الذى لا منـاص منه فى الفن والأدب على السواء، وبهذا المعنى أنهى دراسته عن «الأدب الأوربى» ببحث موجز عن تطور الأدب منذ عصر النهضة، كنتيجة حتمية لتطور الآداب القومية السائدة فى أوربا: إيطاليا، وإسبانيا، وفرنسا، وإنجلترا، وألمانيا أخيرا.

بإنشاء الكراسى الثلاثة للأدب المقارن فى ليون عام ١٨٩٧، وباريس ١٩١٠، واستراسبورج ١٩١٨، ينتهى العصر الأول من تاريخ هذا العلم فى البلد الذى أنشأه واهتم به قبل غيره.

مع **بلدنسبرجيه** تبدأ المرحلة الثانية، وكان أوضح رجالها دون شك، وقد شغل كرسى الأدب المقارن فى جامعة ليون عام ١٩٠١، خلفا لتكست، وبعد ذلك بعام واحد نشر طبعة جديدة موسّعة من قائمة مصادر الأدب المقارن، التى كتبها ونشرها **بتز** من قبل، ثم شغل كرسى الأدب المقارن فى السوربون عام ١٩١٠، الذى أنشئ فيها لأوّل مرة، وفى العاصمة الفرنسية أسس وحده فى البدء، وفيها بعد بالاشتراك مع **بول هزار** و**ڤان تيجيم**، «معهد الآداب الحديثة والمقارنة»، وأصبح على امتداد ربع قرن، وحتى بداية الحرب العالمية الثانية، المعقل الحقيقى للمقارنة العالمية، سواء فى البلقان، أو الشرق الأقصى، أو الشرق الأوسط، وسيطر على اتجاهات المقارنة تماما، وأصبحت زعامته موضع اعتراف الجميع، ولو أن المدرسة الأمريكية بدأت بعد الحرب العالمية الثانية تبذل جهودا جبارة لزحزحة النفوذ الفرنسى فى هذا المجال، وترفع راية الدعوة إلى التحرر من النظريات الفرنسية المحافظة.

وفى عام ١٩٣٥ رحل **بلدنسبرجيه** إلى الولايات المتحدة، وعمل لأعوام طويلة أستاذا فى جامعة هارفارد، ثم انتقل إلى لوس أنجلس ليتولى التدريس فى جامعة كاليفورنيا، وقد أعطته إقامته فى الولايات المتحدة دفعة جديدة، علميا وعلى الصعيد

الشخصى، ووضعت يده وعقله على إنجازات مدرسة المقارنة الأمريكية، وأهميتها التاريخية لا يمكن احتقارها بحال.

ظلت نظريات بلد نسبرجيه إنجيل مدرسة المقارنة الفرنسية حتى ظهور كتاب **ڤان تيجيم** عام ١٩٣١ وقد أوجزها فى المقدمة المطوّلة التى كتبها للعدد الأول من «مجلة الأدب المقارن» وصدر عام ١٩٢١، بعنوان: «الأدب المقارن: الكلمة والشىء». وفيه تتبع آراء مواطنيه: جوزيف تكست، جاستون بارى، وفرنانـد برونتيير، وبدا له أن آراءهم قديمة عفا عليها الزمن، وعندما حلل نظرية برونتيير عن التطور أقام اعتراضاته على مبدأ الغائية فى التطور، وهى تتقدم من السبب إلى النتيجة على نحو يكاد يكون آليا، وألغت تماما العفوية الخالقة: «لقد فرض برونتييه على الأجناس الأدبية نوعًا من الحتمية، ونسب لها وجودا مستقلا، وهذا الروح الجبرى يخلق كيانات يصبح الماضى معها خاضعًا لغائية لا يبررها الواقع».

ويرى **بلد نسبرجيه** أن تأثير **تين** على الأدب المقارن ضار وخطر، لأن التأكيد على العوامل المناخية فحسب يؤدى بالضرورة إلى التقليل من غيرها. وهو يستبعد من مجالات الأدب المقارن تاريخ الموضوعات، والموازنات، والبحث عن المصادر، ووجهة النظر الاجتماعية لتين، والتطوُّرية لبرونتيير، ويترك المجال واسعا للبواعث والمناهج التى يمكن أن تطبق فى ضوء نظرياته على نحو أفضل، ومع ذلك كان «علم الوراثة» الموضوع المفضل لديه، ودراسة التشكيل الفنى عند المتلقِّى. وأبرز ناشر مجلة الأدب المقارن أهمية سهولة الحركة فى المناخ الثقافى العالمى، وأعطى أهمية أكبر لكتّاب الدرجة الثانية ومؤلفاتهم. وعندما نقرأ فهارس مجلة الأدب المقارن، ولا تزال تواصل صدورها حتى يومنا هذا، من السهل علينا أن ندرك محتوى المجلة واتجاهها، والروح المسيّر لها، ومعها «مكتبة الأدب المقارن» و«دراسات فى الأدب الأجنبى والمقارن»، وكلها ترتبط على نحو واضح بـ«معهد الدراسات المقارنة» فى السوربون.

وقد ظلّت «مجلة الأدب المقارن» تصدر منذ ذلك التاريخ، وحتى يومنا، ولم تتوقف إلّا خلال الحرب العالمية الثانية، وعندما نتصفح فهارسها العامة، يسهل علينا أن نتعرف على محتواها، وأن نضع يدنا على الروح المسيّر لها، وأوجزت ذلك

مجلة Germanistik فى تعليقها على الجزء الثالث من الفهرس العام للمجلة، عن الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٦٠، وصدر فى باريس فى ثلاثة أجزاء عام ١٩٦٢، تقول:

«فهارس كهذه التى سوف نحللها تضم حقائق إحصائية غير مقصودة، ولكن يمكن أن نستنتج منها إلى أى مدى أكمل ناشرو المجلة الغايات المخطط لها. ويجب ألّا يدهشنا أن «مجلة الأدب المقارن» التى أسسها بلد نسبرجيه عام ١٩٢١، ويديرها الآن مرسيل بَتيون وبزيل مونتيانو مجلة فرنسية خالصة، ولا تعرض لأىٍّ من العلاقات المتبادلة التى لا تكون فرنسا طرفًا فيها، مرسلة أو وسيطة أو مستقبلة، ومن ثَمّ فإن المجلة قليلة الفائدة للمقارن الذى تدور اهتماماته بعيدا عن فرنسا. ولحسن الحظ فإن هذه الإقليمية (ومعذرة من التعبير) بعيدة جدا عن اتجاه شقيقتها الأمريكية «الأدب المقارن»، وتصدر أربع مرات فى العام، رغم أن تحريرها أقل اعتناء، وقاعدتها أدنى علمية، والمجلة الفرنسية قلّما تُعنى بالعلاقات بين الشرق والغرب، أو تأثير العصور القديمة فى العصر الحديث أو الوسيط، وهى فى هذا تسير فى دقة على الخط الذى رسمه من قبل ڤان تيجيم وجويار. وتنقصها أيضا دراسات جيدة عن أدب القرن العشرين. إنها تركز بطريقة واضحة على التقاليد الأوربية المشتركة لعصر التنوير، والكلاسية والرومانسية. وفى فترة الأعوام العشرة هذه (١٩٥١ – ١٩٦٠)، عجزت المجلة عن تقديم شىء لنا كما يجب، عن فترة تبلغ ثلاثة آلاف عام. ومن المؤسف أيضا أن كتابها الأجانب قلة، ولو أن من الحق أيضا أن هذا المناخ تغيّر شيئا فى الأعوام الأخيرة، فيما يبدو، وطبقا للفهارس التى بين أيدينا، فإن نصيب فيكتور هيجو من المقالات بلغ ثمانية عشر مقالاً، وكان نصيب جوته وشكسبير وروسو اثنى عشر مقالا لكل واحد منهم، ولكننا لا نجد مقالاً واحدا عن تشوسر الإنجليزى، أو دستويفسكى الروسى، أو سترندبرج، أو الأخوين الألمانيين شليجل».

بعد بلد نسبرجيه يجىء فان تيجيم، الشيخ العملاق، أكبر علماء المقارنة فى فرنسا، وربما فى العالم، وأول من قدّم لنا دراسة شاملة عن الأدب المقارن، بطريقة منهجية ومنظمة، فى كتابه الموجز والعملى: «الأدب المقارن» وهو ذائع الشهرة، ونعرض له كثيرا فى دراستنا هذه، وسبق أن ترجم إلى اللغة العربية، ترجمة غير دقيقة، صدرت عن دار الفكر العربى، ولاتحمل تاريخا، ولا اسم المترجم، وأرجح

أنها صدرت عام ١٩٤٦، أو ما حوله، قبله أو بعده بقليل، ورغم سوء الترجمة سطا عليها الورّاقون اللبنانيون، يصوّرونها، ويوزعونها على نطاق واسع، ويعملون معها، إلى جانب سرقات وتشويهات أخرى كثيرة، على تدمير الثقافة العربية، فى غير رحمة ولا هوادة. وقد أسهم **فان تيجيم** منذ عام ١٩١١ فى «مجلة الدراسات التاريخية»، ودرج على أن يقدّم للقراء كل عام الجديد الذى يظهر فى مجال الأدب المقارن، وفى عام ١٩٢١، وهو العام الذى صدر فيه العدد الأول من مجلة الأدب المقارن، نشر دراسته عن: «التأليف فى تاريخ الأدب: الأدب المقارن والأدب العام».

وقد بلغ **«الأدب العام»** أوج ازدهاره فى فرنسا فى مؤلفات **بول هزار** (١٨٧٨ - ١٩٤٤)، وبخاصة فى كتابه الخالد: «أزمة الضمير الأوربى»، ونشره عام ١٩٣٥، وأوجز رأيه فى مقدمة الكتاب، ولكن تلميذ فان تيجيم وجويار لم يأخذ فى الاعتبار التفرقة بين مجالى العلمين: الأدب المقارن والأدب العام، وهى تفرقة مصطنعة، ولا نلتقى بأحد خارج فرنسا اختار أن يسير على خطى ڤان تيجيم فى هذا الاتجاه.

وعندما احتلت القوات الألمانية فرنسا فى الحرب العالمية الثانية توقف تطور الأدب المقارن فى فرنسا مؤقتا، وحتى مجلة «الأدب المقارن» توقفت عن الصدور، ولكن جامعة كارديف فى إنجلترا أصدرت بدلا عنها مجلة «دراسات فى الأدب المقارن»، فى الفترة من ١٩٤٢ إلى ١٩٤٦، وكانت أقرب إلى السوء منها إلى الجودة، ويجب ألّا نخلط بينها وبين المجلة الأمريكية التى تحمل الاسم نفسه، وصدرت فى البدء عن جامعة ميرلاند، ثم انتقلت بعد ذلك إلى جامعة إلينويز.

وبعد الحرب العالمية الثانية عادت فرنسا تهتم بالأدب المقارن من جديد، فى بطء نعم، ولكن بخطى ثابتة، وتجاوزت العناية به العاصمة باريس إلى جامعات الأقاليم، وشملت حتى بعض المدن الألمانية التى تقع فى منطقة الاحتلال الفرنسى مثل ماينس وساربروك، ومنذ عام ١٩٥٠ بدأت جامعات فرنسية كثيرة تعنى به، تدرسه أو تنشئ له الكراسى[٢].

(٢) بدأت دراسة الأدب المقارن فى جامعة ديجون عام ١٩٤٩، وفى بوردو عام ١٩٥١، وفى تولوز عام ١٩٥٢، وفى جرنبول وإكس آن منذ عام ١٩٦٦.

وفى عام ١٩٥١ نشر موريس فرانسوا **جويار** كتابه «الأدب المقارن»، وجاء موجزا، وسار فيه على خطى **فان تيجيم**، ونقل عنه كثيرا ولم يحقق نجاحا كبيرا، ولا فى فرنسا نفسها، رغم أن عالم المقارنة الكبير جان مارى **كاريه** كتب مقدمته، وأثنى عليه ثناء عاطرا، وهو يتمتع بمكانة علمية مرموقة، ومعروف لنا فى مصر جيدا فقد عمل قبل الحرب العالمية الثانية أستاذا للأدب الفرنسى فى جامعة القاهرة لسنوات طويلة، وبيننا ألف كتابه القيم «الرحّالة والكتّاب الفرنسيون فى مصر»، ونشره فى القاهرة فى مجلدين عام ١٩٥٦، وبعد أن تركنا شغل كرسى الأدب المقارن فى جامعتى ليون وباريس، وقد نقل هذه الطبعة من كتاب الأدب المقارن إلى اللغة العربية الدكتور **محمد غلّاب**، وظهرت فى سلسلة «الألف كتاب»، التى كانت تشرف عليها إدارة الثقافة العامة، فى وزارة التربية والتعليم بمصر، عام ١٩٥٦، ولكن **جويار** تراجع فى الطبعة الثانية من كتابه، وصدرت فى باريس عام ١٩٦١، عن كثير من أفكاره أمام الاتجاهات الجديدة.

وفى عام ١٩٥٤ أنشأ علماء المقارنة الفرنسيون «الجمعية الفرنسية للأدب المقارن S. F. L. C.»، ويجتمع أعضاؤها مرتين كل ثلاثة أعوام، فى إحدى جامعات المدن الفرنسية، حيث تلقى الأبحاث، ويدور حولها النقاش، ويدرسون بعمق صلة المدينة التى يجتمعون فيها بالتيارات الأجنبية، وينتهون إلى توصيات ينشرونها، إلى جانب الأبحاث، فى كتاب.

ومنذ عام ١٩٦٧ أصبح «الأدب العام والأدب المقارن» مادة رئيسية فى التعليم الجامعى، وله كرسى، على نحو ما، فى كل الكليات الأدبية الفرنسية، ماعدا جامعة روان، ومنذ عام ١٩٦٠ فإن شهادة الأدب الحديث أفسحت مكانا هاما لموضوع الأدب المقارن إن لم يكن لاسمه، وارتفع عدد رسائل الدكتوراه التى تُعدّ فيه بقدر كبير. والحق أن فرنسا تجىء فى مقدمة البلاد التى تعنى بدراسة الأدب المقارن، فى كل جامعاتها تقريبا، وعلى كل مستوياته، طلابا مبتدئين، وآخرين قطعوا أشواطا بعيدة، وأساتذة وباحثين. ولكن العاملين فى هذا الحقل يرون أنهم فى حاجة إلى «معهد مركزى» ينسق بين جهود الكليات والمعاهد المختلفة، ويساعد على نشر الفهارس وقوائم المؤلفات، والأبحاث العلمية العميقة، وإلى أن يتحقق لهم هذا

الحلم فإن «مركز دراسة عوامل الاجتماع الأدبى» فى بوردو يقوم بهذه المهمة أحيانا.

ورغم النشاط الواسع، والإمكانيات المتاحة، فإن علماء المقارنة الفرنسيين يشكون من قلّة الطلاب الأكفاء الراغبين، وندرة الأساتذة المتخصصين، وأن الموجود منهم لا يكاد يفى بالأعمال التربوية العادية، وأن إنشاء معهد عالمى للمقارنة يحتاج إلى نفقات باهظة، وإمكانيات بشرية أكبر، إلى جانب أن الرأى العام الفرنسى لا يفهم إطلاقا أن تسخو الدولة فى الإنفاق على قضايا أدبية كهذه، ومردّ ذلك، فيما يبدو، أسباب ذات طبيعة معنوية ونفسية، لأن الأدب المقارن كأداة ثقافية عامة مازال يبحث فى فرنسا عن خطته فى مجال البحث العلمى الرفيع، وعلى حين لا يشك أحدٌ فى فائدة قراءة النصوص القديمة، أو علم نفس الطفل، أو قراءة النقوش اللاتينية، أو علم الأصوات، فإن كثيرين لايزالون يتناقشون حول قيمة الأدب المقارن. وإذا كان بعض المواد التعليمية يمتاز بالجدة والطرافة، وبعضها بالفاعلية الحاضرة، وأخرى بجاذبية الفكر العقلى المجرد، ففى الأدب المقارن شىء غير قليل من هذه الملامح والسمات ولكن مشكلته فى الواقع أن ما يمثل سحره وفائدته، من تنوّع مادته وأهدافه ومناهجه وروحه المختلف تماما عن روح العلوم التى تم تحديدها فى صرامة، يسهم فى الوقت نفسه فى ضعفه، ومع ذلك فحيث يسود التخصص فى أيامنا، بما يمثله من قوة وضعف، فإن للأدب المقارن دورا أصيلا حين يفتح الباب واسعا وعريضا أمام الإنسانيات بأشكالها المختلفة، وما يجعل منه علما كالتاريخ، والوثائق، والمصادر، والمصطلحات الأدبية، والترجمة ومشكلاتها.

وقد صحب هذا الاتساع تطور فى النظرية نفسها، فبدأ بعض الأساتذة مثل شارل ديديان يدرّسون تاريخ الموضوعات والبواعث، وهو ما كانت مدرسة باريس المقارنة ترفضه من قبل، وهذا التطور، وهو محمود على أية حال، لم يجىء بعيدا عن تأثير المدرسة الأمريكية وضغوطها.

وربما كان رينيه إتيامبل الأستاذ فى جامعة السوربون الآن، وأستاذ الأدب الفرنسى فى كلية الآداب بجامعة الإسكندرية لسنوات طويلة، أول من بدأ الثورة على القواعد الصارمة، والحدود الضيقة، التى وضعتها مدرسة المقارنة فى باريس، وذلك فى كتابه الموجز، والمثير، والذى نشره عام ١٩٦٣ بعنوان: «الأدب المقارن:

أو المقارنة بلا علاقات»، وكانت هذه الدراسة على إيجازها بداية التطوّر الذى أصاب القيم المقارنة التى أشاعها الفرنسيون حتى ذلك الوقت، وقد ترجمت إلى اللغة الإنجليزية، ونشرتها جامعة ولاية متشيجان الأمريكية عام ١٩٦٦، وفيها دعا **إتيامبل** الدراسات المقارنة أن تتجاوز أوربا إلى ما هو أبعد منها، وبخاصة الشرق الأقصى، ويوصى فى الوقت نفسه بأن تُعنى المقارنة بدراسة عروض الشعر، والأسلوب، والاستعارات، وتحليل الأبنية، والترجمة، ومنهجه، وهو مثالى فى جانب منه، يركز على تعليم الأدب الأوربى عن طريق نشر قوائم بمصادره، ويدعو إلى خطة عمل عالمية، وإلى مقارن مثالى، وإلى كثير من التفكير، والبحث رغم لهجته الخطابية، وآرائه المتطرفة، يثير التفكير بقوة، ويهز المقارنة بعنف، قبل أن يعتريها الخمول والجمود.

وأدى هجوم جان **فرابييه** وهو باريسى، ومتخصص فى تاريخ العصور الوسطى وآدابها، إلى نتائج أشد قوة وأبعد مدى، حين اتهم زملاءه بأنهم وقفوا بدراساتهم المقارنة «عند حد تنظيم وتنمية الدراسات منذ عصر النهضة حتى أيامنا فحسب». وفى محاضرة له بعنوان: «الأدب الوسيط والأدب المقارن»، ألقاها فى المؤتمر الثانى للجمعية العالمية للأدب المقارن A. I. L. C.، وذكر فيها إن البحث فى الأدب الوسيط مفيد جدا للدراسات المقارنة، مهما كانت الصعاب الحقيقية والمنهجية التى علينا أن نتجاوزها قبل أن ننجز عملا حقيقيا. وقد أظهر موقف فرابييه المتحمس، أن هذا العالِم الواسع الثقافة، كان يدفع برفاقه فى طريق لم يسلكه أحد من قبل إلّا نادرا:

«إن الموضوع الذى أعرض له بإيجاز لا يحتاج إلى تبريرات كثيرة، ولا يوجد شخص اليوم، فيما أتصوّر على الأقل، يجادل جادا فى شرعية تطبيق مبادئ الأدب المقارن على العصر الوسيط، على نحو ما نفعل مع عصور أحدث منه، ومن الضرورى أن أصرِّح أن هذا الفهم الواسع للمقارنة الأدبية لا يعود إلى زمن بعيد جدا، إنه يرجع على الأكثر إلى خمسة عشر أو عشرين عاما، باستثناء حالات نادرة. ويبقى من المرغوب فيه أيضا، وبجد، أن نسير بخطى واسعة على طريق التقدم».

ونتيجة لهذه الدعوة كان من بين الموضوعات التى درسها المؤتمر القومى السابع لجمعية الأساتذة الفرنسيين موضوع: «التبادل الأدبى العالمى فى العصر الوسيط». لقد نجح فرابييه فى أن يضم الأدب الوسيط إلى دائرة الأدب المقارن، واستطاعت دعوته أن تفرض نفسها فى مجالات البحث الجامعى، وفى المؤتمرات.

ومن موقف أكثر تقدما دفع روبير إسكاربى أستاذ الأدب المقارن فى جامعة بوردو بالدراسات المقارنة فى اتجاه وتخطيط جديدين، بعيدا عن الدائرة الجمالية الأدبية، فنشر فى عام ١٩٥٨ دراسة موجزة ومختصرة عن حالة البحث والدراسة فى الأدب وعلم الاجتماع. والواقع أن مفاهيم «الانتقال» و«التلقى» اختلطت لأسباب اقتصادية بمفاهيم «التوزيع» و «الاستهلاك»، ووحّدت بقوة بين النظريات المحافظة لڤان تيجيم وجويار، وبين نظريات إسكاربى، وقد تبناها المؤتمر السادس للجمعية العالمية للأدب المقارن، الذى انعقد فى مدينة بوردو عام ١٩٧٠، وأعاد إلى علم الاجتماع الأدبى كل ما يستحقه من اهتمام.

وفى عام ١٩٦٧ أصدرت دار كولين فى باريس كتابا موجزًا بعنوان «الأدب المقارن»، ألّفه كلود بيشوا الأستاذ فى جامعة بال بسويسرة، و أندريه روسو المحاضر فى جامعة إكس آن بروفانس بفرنسا[٣]، ومثل هذا العمل المشترك خطر فى أنه يقدم عرضًا متفاوتا، ومكررا، ومزدوجا، ولا يمكن الجزم بدقة: ما هى الإضافة الشخصية لكل مؤلِّف، ومع ذلك أجمل المؤلفان وجهة نظرهما فى السطور الأخيرة من مقدمة الكتاب: «يتفق أن أحد مؤلفى هذا الكتاب يعكف على دراسة التاريخ، والآخر يتجه نحو الفلسفة، وكل منهما سار فى طريقه مخلصا، مما أتاح لهما الطريقة المثلى لكى يصيبا كبد الحقيقة. وبما أن الفيلسوف لا يبغض التاريخ بحال، وأن المؤرخ يتعاطف دائما مع كل الاتجاهات الجديدة، وأن التاريخ لم يعد اليوم ينحصر فى الدراسة الآلية للأسباب والنتائج، وأن الفلسفة تتجاوز مجرد البحث فى دائرة المجرّدات، فإن العرض الذى كتبه المؤرخ، والعرض الذى قدّمه الفيلسوف، فى تناوب جدلى للمنهجين، يذوبان معا فى حركة مستمرة، وهكذا فإن هذه الصفحات

---

(٣) ترجمه الدكتور رجاء جبر الأستاذ فى كلية دار العلوم بجامعة القاهرة، مع شىء من التصرف فى الترجمة، ونشره فى القاهرة عام ١٩٨٠.

تعكس قانونا **حيويا** لأى نقد أدبى».

وإذا وازنا بين كتاب فان تيجيم، أول كتاب فى الأدب المقارن، وصدر لأول مرة عام ١٩٣١، وبين هذا الكتاب وجاء بعده بسبعة وثلاثين عاما، نجد الخلاف فى البناء بين الكتابين قليل للغاية، أو معدوم تقريبا. والجديد فى كتاب بيشوا ورفيقه نلتقى به فى الفصل الخامس، وجاء بعنوان: «البنائية الأدبية» وجاء ليساير الاتجاهات الجديدة التى تسيطر الآن على الحياة الأدبية والنقد الأدبى فى فرنسا، واهتمّا بدراسة الموضوعات، وجماليات الترجمة، وعرضا فى إيجاز لعلم «التشكُّل الأدبى»، غير أن اهتمامهما بالبنائية جاء حين غربت شمسها وأصبحت «مودة» تجاوزها النقد.

هل يمكن القول أن كتاب **بيشوا** ورفيقه يقدّم صورة واقعية عن حاضر الأدب المقارن فى فرنسا؟ لا شىء يمنعنى من تقرير هذه الحقيقة، ورغم ما ذكرناه من اتجاهات **إسكاربى وإيتيامبل**، فإن وجهة النظر الفرنسية، أو الأوربية إن شئت، لاتزال على مسافة بعيدة من وجهة النظر الأمريكية، على ما سترى، ومن ثم فإن الدعوة إلى أدب مقارن يقوم على قاعدة عالمية واحدة، ليس أكثر من حلم بعيد التحقيق، فى الغد القريب على الأقل!.

ولأن الصراع القوى، والمنافسة الشديدة، بين فرنسا وألمانيا ظلت على أشدها طوال العصر الحديث، فى شتى مجالات الحياة، السياسية والاقتصادية والثقافية، فقد أخذ الأدب المقارن طريقه من فرنسا إلى ألمانيا، وفى هذه الأخيرة سوف يأخذ ظلالاً ألمانية خالصة.

● **ألمانيا الغربية:**

على نحو ما حدث فى فرنسا بدأ الأدب المقارن فى ألمانيا: تاريخا أكثر منه نقدا، وبهذا المعنى يمكن أن نعتبر **كاسبار دانييل مرهوف** المؤسس الحقيقى له، فهو أول من نبّه إلى أهميته فى الدراسات الجامعية، فأدخله فى مناهج الدراسة تحت اسم «تاريخ الأدب العالمى». وظل يعرف بهذه الدراسة لسنوات طويلة حتى قريب من نهاية القرن الماضى. وبعده نلتقى بأستاذين من جامعة جوتنج هما: **فريدريش بوترفيك وجوهان جوتفريد إيتشورن** وكانا عضوين فى «جمعية المثقفين»، ومؤلفا

كتابى: «تاريخ الأدب والبلاغة» و «تاريخ الأدب منذ بدايته حتى العصر الحديث» وجاء مؤلفاها تاريخا عاما للفنون والعلوم فى هذا العصر.

كانت وجهة نظر **بوترفيك** أوسع أفقا من رفيقه **إيتشورن**، **فهو** يرى «إن استمرار هذا التاريخ... كتحليل يتفق زمنا مع الإنجازات التى حققها الفكر، والتذوّق الجمالى، فى مختلف لغات أوربا الجديدة... مجرد محاولة». واكتفى بأن يعرض بطريقة طبيعية وتعليمية «تاريخ أدب كل أمة... من بدئه حتى نهايته، دون توقف». وفسّر فى هُدْى منهجه نظرية **برونتيير** فى التطور، وشاعت مع نهاية القرن الثامن عشر، وارتبطت فى العقول يومها بمفهوم التبادل **فهو** يرى: «إن الطريق الذى سلكته الفنون الجميلة ينتهى بها أيضا بالطبيعة لكى تصب فى هذا الأدب أو ذاك»، وهو أمر يبدو واضحا من خلال الآداب القومية فى إيطاليا وإسبانيا والبرتغال وفرنسا وإنجلترا وألمانيا.

لم يستطع الأدب المقارن أن يفرض نفسه فى المانيا قبل أن تتأصل دراسة الأدب القومى نفسه، وهو أمر طبيعى، وحدث فى أغلب الدول الأوربية وغيرها، ولم يتحقق ذلك تماما، وعلى نحو قريب من الكمال إلاّ على يد **إريش شميدت وفلهيم شيرير**. فعلى حين كان الأول يدرس ظواهر الأدب الألمانى من وجهة نظر قومية، وعلى هامش التاريخ، ويقول فى المحاضرة الافتتاحية التى ألقاها فى جامعة فيينا عام ١٨٨٠: «إن تاريخ الأدب يجب أن يكون جزءا من تاريخ التطور الثقافى لشعب ما، مع المقارنة بينه وبين آداب الشعوب الأخرى». «ولكن مفهوم الأدب القومى لا يتطلب بالضرورة فرض حماية جمركية صارمة للذود عنه، وعلينا حين يرتبط الأمر بحياتنا الثقافية أن نكون من دعاة حرية التبادل أخذًا وعطاءً. ومع ذلك، هل نستطيع وحدنا أن نفصل فى أمر استقلالنا أو اعتمادنا على الغير، أو أن نحدد نصيبنا من الإنتاج والاستيراد، وهل تمثّلنا للآداب الأخرى يتم بطريقة صحيحة أو خاطئة؟، وكيف يشق الأدب الألمانى طريقه نحو المشاركة العالمية؟. إننا لابد أن نواجه أولا علاقة الأدب الألمانى بالآداب القديمة، وكيف نظر إليه الدارسون من وجهات نظر عديدة».

أمّا **شيرير** فأبدى تفهما أكبر لقضايا المقارنة، وعبّر عن أمله فى الوصول إلى

خلق «علم جمالى يعتمد على التاريخ»، ويعرف كيف يكتشف التأثيرات من خلال منهج استقرائى، انطلاقا من الحالة الثقافية للشعوب الفطرية، وأصل الأجناس الأدبية، ولن يكون من الصعوبة بمكان أن ندرس، مثل ما نفعل مع الأسطورة، عن طريق الموازنة القصائد الغنائية، أو الدراما، أو الملاحم، وهو شىء لم يستخدم حتى الآن إلا مع الملاحم»، وبهذا أراد أن يجمع بين المنهج الأنثربولوجى ونظرية التطور.

وحين رثا شيرير العالم موريس هوبت، فى مقال نشره عام ١٨٧٤، اعتبره رائد اتجاه جديد، ومدح جهوده فى حقل «التأريخ الطبيعى للملحمة» بخاصة، وهو «دراسة مقارنة لتطور الشعر الملحمى عند الإغريق والألمان والفرنسيين والصربيين والفنلنديين»، وآخرين. وأشار شيرير أيضًا، بصفة خاصة، إلى المحاضرات المقارنة التى ألقاها موريس هوبت عن هومير، وملحمة الألمان الشعبية نيلونجوس مبتدئا بذلك «الأدب المقارن»، على نحو ما كان هناك من علم السياسة المقارن، أى دراسة أشكال الحكومات التى وُجدت منذ عهد أرسطو، وفى هذه اللحظة ألقى بالكلمة الفاصلة فى تاريخ الأدب المقارن.

ودرس شيرير كذلك «فن الشعر المقارن» بمنهج أكثر تنظيما، معتمدا على الملخصات والتعليقات التى كان يقوم بها موريس فى المجلات المتخصصة، وتعود إلى عام ١٨٣٥، واستطاع أن يطوّر نوعًا من المنهجية لا يزال يحتفظ ببعض أصالته حتى يومنا، وبخاصة ما أظهره من أن موريس هويت، ويعتبر أبا فقه اللغة الألمانية لم يواصل الكفاح من أجل الاعتراف بوجود تاريخ أدبى مقارن حقًا. وفيما يرى فإن «فن الشعر المقارن» يهتم، ومثله علم اللغة، بثلاثة أنواع من العلاقات، تعتمد على قرابات قديمة افتراضًا، أو توجد فى طبيعة الأشياء ذاتها، وتتمثل فى:

- علم الأساطير المقارن، ويقارن بين الموضوعات فى المجال الهندى الجرمانى، ويطلق عليه المجال الآرى.

- ويهتم الاتجاه الثانى بالعلاقات الخاصة بالقصة والرواية.

- ويدرس الاتجاه الثالث المقارنات خارج النطاق الآرى، والتى لا تربط بينها من حيث القرابة أية علاقة.

وعاصر **هوبت** زميله **موريس كريير**، وهو من ميونخ، ودعا إلى «فن شعرى» يعتمد أساسًا على قواعد علم الجمال، والتاريخ المقارن للأدب، ومستجيبا لمنهجه قدم دراسة مقارنة للملحمة الشعبية عند الهنود والفرس والإغريق والجرمان، وجاءت محاولته صرخة فى واد، وحديثا فى الهواء، ولكنه لم ييأس، فكتب كثيرًا، ودافع بقوة من أجل قواعد أكثر صلابة، لقيادة هذا الاتجاه العلمى الجديد:

«أصبح أدبنا القومى مناط اهتمام الدراسات الجامعية، ويمثل جزءاً منها، وثمة حلقات دراسية خاصة بدأت تهتم به، وكم أودّ أيضا أن يأخذوا فى الاعتبار الأبحاث التى قام بها دارسو الأدب المقارن، لأن التقييم الجمالى يلعب فيها دورا بالغ الأهمية، فضلا عن التطبيق، وشمول الثقافة. إن دراسة موضوعات مثل: روميو وجولييت، ودون جوان وفاوست، وكيف تراهم الشعوب المختلفة، أو المقارنة بين لوبى دى بيجا وكالديرون من جانب، وجوته وشكسبير من جانب آخر، عمل رائع وعظيم فيما يبدو لى، ونتائجها تحمل قدرا هائلا من العناصر الإيجابية لبناء هذا العلم الجديد، ويتوقف نموه وتطوره على قوانا مجتمعين».

كان **كريير** يدافع فى البدء عن تاريخ الموضوعات، وفيما بعد بسط فكرته لتشمل تاريخ الأشكال المقارن، ولكنه لا يتحدث، لسوء الحظ، فى الجانب الأهم من كتابه عن الأبحاث المقارنة مطلقًا، وكل ما هنالك أنه فى الفصل الأخير منه درس «الملامح العامة وخصائص التاريخ المقارن للمسرح»، منذ بدئه فى أحضان المعابد والكنائس إلى مسرحية فاوست التى ألفها **جوته** شاعر الألمان الأكبر. ورغم حماسة كريير الشديدة كان مثل الكثيرين من معاصريه يعانى من غيبة الوضوح المنهجى، حين يجعل من المقارنة أمرا يتصل بالمجال اللغوى الألمانى فحسب.

لم يدخل الأدب المقارن نطاق الدراسة الجامعية فى ألمانيا إلا بعد عام ١٨٨٧ م، بفضل **ماكس كوخ**. ففى هذا العام أسس كوخ مجلة الأدب المقارن، وأصدر أول عدد منها، وقبل ذلك بعام ظهر كتاب **كارل فون رينهارد شتويتنر** عن التراجم الحديثة لأعمال الشاعر اللاتينى الساخر **بلوتوس** (٢٥٠ ـ ١٨٤ ق. م.)، وفى المقدمة دافع المؤلف نفسه، وأشار إلى نقص المواد التى استخدمها، وألمح إلى أنه اراد «ان يأخذ فى الاعتبار التاريخ المقارن للأدب»، وأن هدفه لم يكن «تقديم قائمة بكل

أولئك الذين قلّدوا **بلوتوس**، وإنما «تلك المسرحيات التى كتبها المسرحى الرومانى... وأثّرت فى الشعوب الحديثة أكثر من غيرها».

ويمثل تقديم **ماكس كوخ** لمجلته الأدب المقارن، فى العدد الأول منها، لحظة قمة فى نطاق المقارنة الألمانية، وجاءت ذات شقين، الشق الأول منها عرض موجز لتاريخ الأدب ونقده فى اتجاهها نحو المقارنة منذ **مورهوف** حتى **بنفى وجويدك** والشق الثانى عبارة عن حصر المواد التى تنهض عليها خطة المجلة، وموضوعاتها، ووصفها، ومجالات الدراسة فى الأدب المقارن وهى:

● فن الترجمة.

● تاريخ الأشكال والموضوعات الأدبية والتأثيرات التى تتجاوز الحدود القومية.

● تاريخ الأفكار السائدة فى العصر.

● العلاقة بين الأدب والفنون الجميلة، أو بينه وبين التطورات الفلسفية وغيرها.

● علم المأثورات الشعبية، وقد استقل من قريب، ولكنه بقى مهملا فى ألمانيا.

واعتبر **كوخ** دراسة الأدب الألمانى مدخلا لدراسة هذه التخصصات، وعنده تلتقى كل الجهود المشجعة، وأن تُعطى دراسة الأدب الحديث فى نطاق التطور التاريخى المكان الذى تستحقه من العناية.

ومن يتصفح مجلة الأدب المقارن التى أصدرها **كوخ**، أو دراسته عن الأدب المقارن، يجد أنه التزم بالمنهج الذى اختطه كناشر بدقة، ففيها تكثر الدراسات المقارنة عن الخرافات والأساطير والحواديت، والأمثال الشعبية، وتاريخ البواعث والموضوعات، وأفسح مجالا رحيبا من اهتمامه للمأثورات الشعبية فى أوربا وخارجها، كالهند وأفريقيا والصين. ولم يقف عند هذا الحد، وإنما اهتم أيضًا بتاريخ هذه البلاد الدينى والسياسى وإلى جانب ذلك كتب مقالات عديدة عن تأثيرات أدبية عالمية محدّدة، كتأثير **دانتى** الإيطالى فى الأدب الألمانى، **وليسنج** الألمانى فى

الأدب المجرى، أو المقارنة بين الشاعر الألمانى **هاينى** و **روبرت بورنز** أكبر شعراء اسكوتلندة، أو بين **جوته** الألمانى و **فوسكولو** الإيطالى.

وسار **كوخ** على خطى **لودفج جيجير** فخص عصر النهضة والاتجاه الإنسى humanisme بعدد غير قليل من المقالات، تتحدث عن الصلات بين الأدب والفنون الجميلة، أو تعرض لقضايا أخرى لم يذكرها فى خطته، وتستحق أن نشير إليها، مثل: فن الشعر، ونظرية الشعر، وأهمية الكتاب الألمان، وهينريش فون كليست من بينهم بخاصة، ولا يرى كوخ أن هذه المقالات الأخيرة تدخل فى نطاق المقارنة، ومع ذلك فليس ثمة شك فى أنه تراجع بإزائها أمام ضغط معاونيه وسمح بنشرها.

وحين درس **فلهلم فتز** موضوع «شكسبير فى ألمانيا» أقام حدا فاصلا وقويا بين فقه اللغة والنقد، وحاول أن يميز بين تاريخ الجمال وتاريخ الأدب المقارن، لأن تاريخ الجمال يستخدم المنهج الاستدلالى، انطلاقا من «بعض المبادئ الجمالية المسلم بها»، ويدرس الصلات بين الأعمال الأدبية فحسب، «وعند تحديد القيمة المطلقة لعمل ما... حينئذ فقط يمكن أن نمعن النظر فى دورها الرئيسى». وأمّا التاريخ المقارن للأدب فيأخذ فى الاعتبار المميزات الأصيلة للعمل:

«سوف يكون مدخلنا دائما دراسة الملامح المميزة التى تحدد قبل أى شىء الخصائص القومية لأدب ما، على حين أننا فى الأجناس الأدبية المختلفة الأخرى، نتكئ بقوة على ما يميز بلدا عن آخر. ومن الواضح أننا لن نقنع بعرض الوقائع فحسب، وإنما سوف ندرس الأسباب نفسها التى كانت وراءها، وهى أسباب يجب أن نبحث عنها فى الطبائع الفطرية لكل شعب، ومعها نستطيع أن نقع على بعض ظلالها النفسية، وبالتالى يستطيع الأدب أن يقدم لنا معلومات ذات أهمية عظمى لمعرفة خصائص الشعوب».

مع نهاية العقد الثامن ومطلع التاسع من القرن الماضى بدأ مصطلح الأدب المقارن ومنهجه يشيع تدريجًا، وأصبح فى الوقت نفسه موضع جدل شديد، ووُضعت مكانته الجامعية على بساط البحث، ودارت حوله مناقشات حادة فى عدد من المجالات المتخصصة، وبخاصة مجلة «الصدى الأدبى»، فاتجهوا أولا إلى مفهوم «الأدب العالمى» كما دعا إليه **جوته**، ودار حوله نقاش عريض، وكان مقال **أرنست**

مرتين عن «جوته يكتب عن الأدب العالمى والأدب القومى» ونشره عام ١٨٩٩ فى «دراسات عن جوته»، وألقيت فى استرابسبورج يمثل مدخلا لهذا النقاش، وفى كثير من الحالات لم يقع الباحثون على ما أراده **جوته** بدقة، وفسّروه على نحو خاطئ، على نحو ما سنشير إليه فى مكان آخر[٤].

وفى هذا العام نفسه، ١٨٩٩، نشر **جورج براندس** مقالا بعنوان «الأدب العالمى»، واستخدم هذا المصطلح دون أن يعتمد على **جوته** أكيدا فى معنى «المؤلفات الخالدة»، وأورد فيه الكتب الأعظم امتيازًا، سواء كانت تعالج موضوعات علمية أم تاريخية، وحتى كتب الرحلات. وفى العام التالى له نشر **ميير** مقالا عن «الأدب العالمى» فى مجلة «روندشاو» الألمانية، ورآه «أقوى الشواهد الشعرية على العبقريات الفردية» وأراد أن يضمنه الأعمال العلمية والأدبية على نحو ما فعل **جورج براندس**، ولكن **إرنست إلستير** عارض هذا المفهوم الخاطئ، وأظهر أن **جوته** أراد بمصطلح الأدب العالمى «أن يتجاوز الاهتمام الأدبى الحدود القومية»، وأن يمتد إلى قطاعات أعرض. ورغم هذا الاعتراض والتفنيد ظلت نظرية **ميير** قائمة، ولها اعتبارها، حتى الحرب العالمية الأولى.

لقد بذل **إرنست إلستير** جهدا كبيرا فى تحليل العلاقة التى توجد بين الأدب العالمى والمقارنة الأدبية، واعتمد فى هذا على مقال نشره **لويس بتز** أصلا فى مجلة «الصدى الأدبى»، وقدم خلاله موجزا لتاريخ البحث المقارن وحركته فى المجال الألمانى وغيره، معتمدا فى ذلك على المحاضرة التى ألقاها **برونتيير** فى باريس أمام مؤتمر المؤرخين، وتدثر بالأمل فى أن ألمانيا سوف تسير على خطى فرنسا والولايات المتحدة، فتنشئ فى جامعاتها كراسى للأدب المقارن:

«إن ألمانيا تزهو حقا بتكوينها الأدبى العالمى، فهى التى أعطت العالم **هردر** و**جوته**، والأخير منهما أشاع مصطلح «الأدب العالمى» فى مفهوم جديد عبر العالم كله، ولكن ألمانيا هذه لم تحقق بعد كلمات **تين برينك** الأستاذ فى جامعة استراسبورج، ولا تزال عالقة بأذهاننا: «سوف ينمو فرع جديد، من أصول علمية، ويتلوه فى زمن غير بعيد إنشاء كراسى خاصة به فى جامعاتنا». ويبدو أنه

(٤) انظر الفصل الخاص بالأدب العالمى من هذا الكتاب.

أصغى باهتمام إلى الصدى الأدبى القادم من الخارج، وهو صدى لم يكن، فى عمقه، غير ترديد لصيحة رنت للمرة الأولى فى المقاطعات الألمانية».

وقد ردّ **هانز دفيس** من جامعة جوتنج على هذه الدعوة بطريقة حاسمة، فى مقال عن «الأدب والجامعة» نشره فى مجلة «الصدى الأدبى»، ورأى أن الوقت مبكر، ولم يحن بعد، لإنشاء كراس للأدب المقارن فى الجـامعات الألمـانية، «إذ قبـل ان نطالب بإنشاء هذه الكراسى يجب أن تهيىء جامعاتنا لعدد أكبر ممن يهتمون بأدبنا نفسه، وبعد أن يتحقق هذا علينا أن نوجد فى كل جامعة شخصية تعتبر تاريخ الأدب خطوة فى طريق خدمة تاريخ الثقافة»، «وأن تعرف كيف تجعل من تاريخ السياسة والاقتصاد والأدب والموسيقا والفنون الجميلة الألمانية تاريخًا للخصائص الألمانية والفن فى ألمانيا».

كان **إلستير** يتعاطف مع نظريات **هانز**، وعُدَّ من أنصارها، ولو أنه اتجه إليها لأسباب خاصة به، فهو يرى أن مصطلح «التاريخ المقارن للأدب» خاطئ جدا، لأن منهج المقارنة يمكن أن يستخدم أيضا فى مجال الأدب القومى نفسه إذ أن **لويس بتز** كان يفكر فى «تاريخ عالمى للأدب»، ومن ثَمّ يمكن لأساتذة فقه اللغة أن يدرسوه واقعًا. ولقد وُضِع مصطلح المقارنة قياسا على الأبحاث اللغوية المقارنة، ليجعل تاريخ الأدب العالمى أكثر بهجة وجاذبية فى عيون الإداريين من رجال الجامعات المختلفة. ومع ذلك، فإن هذا القياس يقوم على افتراضات خادعة، لأن الأبحاث اللغوية المقارنة تتضمن «استخدام المقارنة فى دراسة الشواهد اللغوية لعصر معين، والمراحل اللغوية لما قبل التاريخ، أو تلك التى تدخل فى إطاره، وانطلاقًا منها فقط يمكن أن نقيّم تطور اللغات المختلفة، وأن نفهمه، ويصبح ذلك مفيدًا فى محيط الرواية الشعبية فى العصور القديمة، أو من خلال الفنون الشعبية كالأساطير والخرافيات والحكايات».

يستحيل علينا الآن أن نحدد بدقة إلى أى مدى أسهم هجوم **إلستير** و **هانز** فى أغلاق المجال أمام المقارنة كعلم جامعى، ذلك أن أيًّا من الجامعات الألمانية، فى الواقع، لم تعر اقتراح **بتز** قبل الحرب العالمية الأولى، والداعى إلى إنشاء كراسٍ جامعية للأدب المقارن، أذنًا صاغية وتدريجا خفت النقاش حول الأدب المقارن، ثم

تلاشى، ونسيه المثقفون. وعندما توقفت سلسلة «دراسات عن الأدب المقارن» عام ١٩٠٩، ومجلة الأدب المقارن فى العام التالى له، حدثت هوة عميقة فى تاريخ المقارنة الألمانية، وتحولت هذه إلى دراسة تاريخ الموضوعات بلا مشكلات، ثم ماتت، وتنوسيت تمامًا.

وقبيل قيام الحرب العالمية الأولى، ١٩١٤ ـ ١٩١٨، كان هناك من يدعو إلى تاريخ للأدب بلا أسماء، وتاريخ للثقافة لا تحكمه حدود سياسية أو جغرافية، ولا حتى تسلسل تاريخى، فلما انتهت الحرب خضعت الحياة الأدبية الألمانية لتيارين متعارضين: تيار شعبى يُعنى بالأدب القومى، ويدفع به إلى مكان الصدارة، ويأمل أن تزدهر دراسته من جديد، حتى تتراجع أمامه الآداب العالمية الأخرى. وتيار آخر مسالم، يعاف الغلو القومى، ويمجّد التعايش الإنسانى، ويحلم بولايات أوربية متحدة، ويرى فى الأدب المقارن أداة لتحقيق هذه الغاية. وقريبا من نهاية الثلاثينيات بدأ الاهتمام بالأدب المقارن فى ألمانيا فى نطاق محور ألمانى فرنسى، على نحو ما صنع علماء الدراسات الرومانية فى السابق، حين شغلت المقارنات حيزا ملحوظا من دراساتهم. وفى هذه الفترة وقف الباحثون الألمان بجهدهم عند القيام بتظاهرات مثالية فى مجملها حول مفهوم الأدب العالمى، وتعد من الوجهة التنظيمية بالغة السوء فى تاريخ المقارنة الألمانية، ويقول عنها **جوليوس بترسن** فى مقال له نشرته المجلة الألمانية الفصلية لعلم الأدب وتاريخ الفكر، عام ١٩٢٨:

«أنشأ الكثير من الجامعات الأجنبية فى الخارج معاهد للأدب المقارن، أملًا فى تحقيق تعاون عالمى، والوصول إلى إنشاء منظمة ثقافية تشبه عصبة الأمم، وتكون وسيلة لتحقيق التفاهم والتقارب الثقافى والسلام بين الشعوب... وألمانيا ليست مُبعدة عن نطاق هذا التعاون، على الرغم من دورها السلبى نسبيًّا، وإنما تمثل حجر الزاوية فى أى موضوع أساسى فى مجال البحث المقارن. وقد انتُزِعَ منها مقامها الأول، فيما يبدو، فى فرع من العلم خلقته هى نفسها، تماما كما جاء عليها الدور فى أن تضحى بمكانتها السياسية فى عصور أخرى».

فى هذه الفترة، أعنى العقد الثالث من هذا القرن، بدأت بعض الجامعات الألمانية تعير المقارنة اهتمامًا أكبر، فأنشأت جامعتا ليبزج وفورزبرج كرسيان

مساعدان للأدب المقارن، شغلهما عالمان مهتمان بالدراسات الرومانية، وهما: **فيكتور كليمبرير** فى الجامعة الأولى، و **إدوار فون جان** فى الثانية، وكانت المحاضرة التى ألقاها إدوار فون فى المسابقة التى أقامتها الجامعة لشغل هذا الكرسى، فى ١ فبراير ١٩٢٧، عن «تاريخ الأدب الفرنسى ومقارنات أدبية»، ونشرتها المجلة الجرمانية للدراسات الرومانية، ودون أن يتخلى نهائيًّا عن إطار الأدب المقارن فى مفهومه الفرنسى تبنىً الدعوة إلى توسيع الموضوع ليأخذ وجهة أكثر قربا من الأدب العام، كى ينتقل بعدها إلى «الخصائص الأساسية للفكر الألمانى»، وأن غاية المقارنة «بناء الإطار التاريخى الذى نما بداخله المؤلف والعمل الأدبى»، ويجب ألّا نقف بالإطار عند الحدود القومية، وإنما علينا أن نتجاوزها لتشمل العالم المعاصر كله.

وبعده بستة شهور تقريبا، أى فى ٢٩ سبتمبر ١٩٢٧، **ألقى جوليوس** بحثا هاما فى جامعة جوتنج بمناسبة «يوم فقه اللغة فى ألمانيا»، حول موضوع: «تاريخ الأدب القومى أم تاريخ الأدب المقارن»، وفيه أعلن موت القضايا الموضوعية، وكانت حتى هذه اللحظة تحت حماية الناقد الفرنسى **تين**، لأن الفلسفة الوضعية ليست إلا «شكلا من الفكر الغريب، الآلى، المناقض لجوهر الروح الألمانى». وهذا القول ويحتاج لأيديولوجية أقل حدة فحسب، ليستخدم لغايات قومية، يذكرنا بابتعاد **جوته** ورفاقه فى استراسبورج عن الفكر الموسوعى الفرنسى.

أما **بترسن** فقد دعا إلى تقسيم المواد التى ظل الأدب المقارن يهتم بها حتى أيامه على النحو التالى: تاريخ الأفكار، وتاريخ الأدب القومى والأدب العام. وألمح إلى أنه على الرغم من الاستقلال الذاتى للآداب القومية المختلفة، توجد مناطق عالمية وسيطة، هى مِلْك مشترك، ويمكن أن تكون مناط اهتمام علماء فقه اللغة إلى أىِّ أدب قومى انتموا، وأما دراسة التأثيرات التى تتجاوز الأدب القومى، فيجب أن ينهض بها البلد المتأثر، وفى ضوء هذا الفهم فإن كتاب **جوندولف** عن: «شكسبير والفكر الألمانى»، ينتمى إلى تاريخ الأدب الألمانى، ويرى مع ذلك، «إن تتبُّع التأثير العالمى لكاتب بعينه يمكن أن يدرس مستقلا، انطلاقا من دراسة المؤلف نفسه»، وهذا المنهج مقارن، وتجميعى فى الوقت نفسه، وربما ارتبطت نتائجه أخيرا بالمصادر أكثر منها بالأدب نفسه.

وقد اهتم **بترسن** بالأدب العام، وتاريخ الموضوعات، والبواعث، اهتم بها جميعا، وبدل أن يأخذ بنظرية «التأثير المتبادل» دعا إلى أن نجرب فى المستقبل «الترتيب الداخلى لقضية التطور المقارن مرتبطا بالغاية» وهذا يتطلب أن نستبدل التركيب الأفقى لما هو معاصر، وما هو قديم، وروح العصر، بإمكانية الاتجاه التطورى القومى، وهو نفس الطريق الذى سلكته مجلة الأدب المقارن الألمانية، وتعدل مجلة الأدب المقارن التى تصدر باللغة الفرنسية.

وأخذ **بترسن** فى الاعتبار الاتجاهات التاريخية التطورية للآداب القومية المختلفة، ووجد منهج المقارنة ملائما لدراستها، ولدراسة الظواهر الأدبية ذات الصبغة العالمية، وبذلك يصبح تاريخ الأدب القومى مقارنا فى ذات مجاله.. عندما لا يحصر نفسه فى تمييز الأعمال الأدبية فى العصور السابقة وفكرها، مثل: عصر التنوير الألمانى، العاصفة والاندفاع، والكلاسية والرومانسية الألمانية، فى ضوء قوانين التطور، وإنما يضعها أيضا مؤلفة، واحدة بجوار الأخرى، كوحدات منغلقة على نفسها.

وأخيرا يرى **بترسن**، كما رأى **هانز دفيس** قبله بربع قرن مع اختلاف الأسباب، أن اللحظة لم تحن لإنشاء كراسٍ للأدب المقارن فى الجامعات الألمانية وأن إنشاء مراكز للبحث الأدبى المقارن العالمى أكثر أهمية، لأن ذلك يفيد، على نحو أفضل، الأبحاث التى كانت تجرى فى ذلك الوقت.

وقد تحدث **فارنر ملخ** فى دراسة هامة عن الخطر الذى يؤدى إليه التجريد التاريخى والفكرى لمفاهيم العصور المختلفة المترابطة، عند تحليل المراتب الخاصة بها، مثل: العصر القوطى، والباروك، والكلاسية، والرومانسية، ويجىء هذا التجريد نتيجة المسافة التى توجد بين اللحظة الحاضرة والأسلوب التاريخى المتوهج، وأدى هذا إلى خلق مفاهيم زائفة، كمفهوم الرومانسية الهلينية، أو المذهب القوطى التعبيرى، ويحملنا التطرف أحيانا على تطبيق المصطلح الخاص بالأسلوب على الجوانب الإنسانية، فنتحدث عن الرجل القوطى، أو الرجل الباروكى، وقد ناضل **ملخ** ضد استغلال هذه المصطلحات والإسراف فى استخدامها.

ويقدم لنا **فايس** أستاذ الأدب الرومانى، والتاريخ المقارن للأدب فى جامعة

توبنج، منذ عام ١٩٣٤، فى مقال نشره فى المجلة الجرمانية للدراسات الرومانية عام ١٩٣٤، شكلا آخر لهذه التعميمات، وليدة المفاهيم الخاطئة لجوهر العلوم الفلسفية ذاتهـا، وهو مثـل **بترسن**، يعتمـد على مبـدأ أساسى وضـرورى، منهجيا وتقـارنيًـا، كشرط جوهرى لمقارنة راسخة، وذات قيمة علمية، لدراسة خصائص الشعوب، ويرى أن فكر أى شعب جوهره، ولو ارتبط جدلا بالقطب المعارض. وكلا المفهومين يمثلان «شوكة.. لمن يأخذ بالفلسفة الوضعية فى أدق مفاهيمها، لأن كليهما يصدر عن مصادر غير معقولة، وغير قابلة للتفسير دائما، ولا يمكن أن تنشأ بيولوجيا أو اجتماعيا بالطريقة نفسها، والتى لا يمكن تجسيمها، لأن جذورها تضرب بعيدا فى أعماق ما هو دينى».

كيف يواجه التاريخ المقارن للأدب هذا الأفكار فى رأى **فايس**؟. إن روح العصر، فيما يرى، تخلق فى ديناميكية لا تتوقف أفكارا يمكن أن تتسع دائما، سواء كانت قديمة أم جديدة، وأن تتحدد ذهنيا، لأنها ذات قيمة عالمية، ويمكن أيضا أن تنتقل من شعب إلى شعب، وأن تصبح موضوع نقاش، ومن ثم فإن التاريخ المقارن للأفكار الأوربية يصبح فى نطاق الممكن تماما. والواقع أن روح أى شعب، وهو المصدر الوحيد لأى شعر حقيقى، ينعكس بالضرورة فى تاريخه الفكرى، وهو الخلية الأساسية فى أية مجموعة، ويختلف من شعب إلى آخر، وغير قابل للذوبان فى غيرها. وتصبح المقارنة ذات معنى حين تعرض لمشكلات ثقافية مفهومة منطقيا، أما حين تدرس عناصر غير منطقية، أو روحية، فإن المتخصص لا يمكن أن يقوم بدور الحكم سواء كان متخصصا فى الدراسات الإنجليزية أم الجرمانية أم الرومانية، وبهذا يصبح الأدب المقارن مجرد علم مساعد، عليه أن يشكّل نفسه طبقا لمكانه المناسب.

اتضح الاتجاه إلى إعطاء روح الشعب أهمية أكبر من روح العصر فى السنوات التى سبقت الحرب العالمية الثانية مباشرة، وهو اتجاه ذهبت به النازية إلى أقصى غاياته، فأصبح لونا من التزمّت القومى البغيض، وفى مثل هذا الجو ما كان للأدب المقارن أن يتقدم أو يزدهر، كان صعبا أن يحدث هذا فى بلد يمنع عرض مسرحيات **شكسبير**، و**موليير**، و **أونيل**، وآخرين، ولا يسمح بأن تطبع أروع روايات أكبر الكتّاب الروس أو الفرنسيين، وتم كل هذا فى إطار سياسة ثقافية توسعية تحاول أن

تظهر أن «ألمانيا فوق الجميع»، وأن العالم لمّا يتعود سيادتها، ولكنه سريعا سوف يستريح لها، وفى هذه الفترة لم تكن هناك مجلات متخصصة تعنى بالأدب العالمى أو الأدب المقارن فى البلاد التى تتحدث الألمانية.

وكان على الألمان بعد هزيمتهم الساحقة عام ١٩٤٥ أن يلعقوا جراحهم، وأن يبدأوا من الصفر، ولكن موت **ماكس كومرل** المبكر، وموت **فرنر ملخ** وهجرة عدد كبير من علماء الدراسات الرومانية ترك فراغا لم يكن ممكنا، ولا سهلا، أن يُملأ ثانية سريعا، وكل ما هنالك أن شيئا من القلق الفكرى الجديد أخذ يطفو فى المنطقة الألمانية التى تحتلها القوات الفرنسية، حيث أخذت فرنسا تطبق سياسة ثقافية بالغة الأهمية، وذات تأثير عميق فى ألمانيا ما بعد الحرب العالمية الثانية، مهزومة وممزقة، وتركتها الحرب أكواما من الخراب والرماد والأنقاض. وهكذا بدأ **كورت فايس** يمارس فى مجال الرومانيات نشاطا دراسيا جديدا ومقارنا فى جامعة توبنج، ونظّم فى المدينة نفسها مؤتمرين دوليين، فى عامى ١٩٥٠ و١٩٥٨، تناولا بالدرس حالة الأدب المقارن وتطوره وازدهاره فى أوربا وأمريكا، وأُنشئ أخيرا فى جامعة جوتنبرج المنسية، فى مقاطعةماينز كرسى للأدب المقارن، وجاء الأمر كما لو كان حلما متواصلا، وهو أول كرسى للأدب المقارن يُنشأ فى ألمانيا، واحتذى خطى كرسى الأدب المقارن فى جامعة باريس، وشغله الباحث الألمانى الشهير **هاينى فريد ريش هيرث** وتدين له المقارنة بأول عرض تجميعى لموضوعاتها، تاريخى ومنهجى، ويعادل فى ألمانيا ما بعد الحرب المقدمة التى كتبها **كوخ** للعدد الأول من مجلة الأدب المقارن الألمانية، وتعتمد دراسة **هيرث** فى الكثير من تفاصيلها على نظريات كوخ وإلستير ومعاصريهما، ومن ثم تعانى من فقدان الوحدة فى مفهومها، ويأتى تحديد المصطلحات عندها مائعا.

سار **هيرث** فى المرحلة الأولى من دراساته على خطى **بترسن**، فحاول أن يستبعد العوامل التاريخية فى دراسة الأدب، أو أن يقلل من شأنها فى أحسن الأحوال، وأن يؤكد على دراسة الموضوعات، وهى الشىء الوحيد الذى يشترك فيه تاريخ الأدب والأدب المقارن، إذ كلاهما يخدم الأدب، ومع ذلك فإن كلًّا منهما يستخدم منهجًا مستقلا، فمنهج الأدب المقارن لا يستهدف غايات تاريخية، وأنما يسعى وراء

الظواهر المتشابهة، يدرسها ويتعمق فيها، ويقارن بينها، ليخرج منها بالقوانين التى تحكم أوجه اللقاء وأوجه الاختلاف، وفَصَلَ أيضا بين المقارنة وتاريخ الثقافة، وبقية الاهتمامات الأخرى، لأنها تستبعد فيما يرى.. كل ما لا ينتمى إلى الفنون الجميلة».

و هيرث يرى أن المقارن يجب أن يهتم بالفنون الجميلة فحسب، وأن يقف عند دراسة النصوص المكتوبة، فهو لا يختص بدراسة الأغانى الشعبية أو الأساطير، أو الحكايات التى يتداولها العامة فى أحاديثهم، حتى ما كان منها مكتوبا، ولكنه يصل بنا فى نهاية بحثه إلى ما يناقض كل ما قاله بدءا، حين يرى أن الأدب المقارن «له طابع لغوى وسياسى واجتماعى، وليس جماليا فحسب»، وهكذا على الرغم من كل الجهود التى بذلها لإحياء الأدب المقارن فى ألمانيا تناقض فى أفكاره، وتردد فى نظرياته، وكان ضارا أكثر منه نافعا.

وبعد موت هيرث تنوسى الأدب المقارن من جديد إلى أن جاء فلتر هولرير الأستاذ فى جامعة برلين التقنية، فحاول أن يبعثه علما جديدا، وأن يجعل منه محور نقاش حاد، وبسط آراءه فى عدد من المجلات المتخصصة، ألمانية وأجنبية، وفى عام ١٩٥١ ظهرت دراسته عن «مناهج الأدب المقارن وقضاياه»، فى مقال كتبه بمناسبة المؤتمر الثانى للأدب المقارن، ويعكس آراءه، وقد احتذى فيها ملخ ، و إرنست روبرت كورتيوس، وفيها دعا إلى أدب مقارن، أوربى فى جوهره، ويقف بنشاطه عند العالم الغربى، ورآه أكثر واقعية فى مواجهة مثالية الأدب العالمى، غير أن تفسيرات هولرير لا تحمل للأدب المقارن فى الواقع إضافة بالغة الجدة بصفة مباشرة، وبخاصة عندما يحدد غاية العلم الذى يتحدث عنه بأنها: «دراسة العناصر الممتازة التى نلتقى بها أحيانا فى الأدب، وإبرازها فى الأدب الغربى، وأن نقارن بين علاقاتها الداخلية، وأن نضع يدنا على التعديلات الأكثر خفاء ونعومة». وهى خطة تختلط فيها المواقف الحقيقية مع صوفية مزيفة، ومشكوك فيها علميًا.

وفى مقال آخر نشره هولرير بعد عامين من دراسته تلك، بعنوان: «الأدب المقارن منذ نهاية الحرب العالمية الثانية» أكدّ على أن ألمانيا ترفض الأدب المقارن بمفهومه الدقيق، كما ترفض الأدب العام، وتفضل بدلا منها: «التاريخ المقارن للآداب الأوربية».

باستثناء محاولة هرمان شنيدر فى تطبيق المنهج المقارن على الأدب الوسيط، وجهود كورت فايس من أجل خلق أدب مقارن تنظيرا وتطبيقا، يمكن أن نعتبر هورست روديجير وخلف هيرث فى كرسى الأدب المقارن فى جامعة ماينز، ثم انتقل إلى جامعة بون، صخرة من النحاس يلوذ بها هذا العلم فى حقل الدراسات اللغوية الألمانية. وإليه يعود الفضل فى أن ألمانيا عادت فاحتلت مكانا هاما فى مجال المقارنة العالمية، بفضل الدراسات التى نشرها، والمؤتمرات العالمية التى أسهم فيها، والاهتمام الذى يوليه لمجلة «أركاديا»، فهو ناشرها، وتنطق بآرائه، وحال رفاقه من أساتذة الأدب المقارن فى الجامعات الألمانية، ومنهجها يعكس فكرة روديجير عن الأدب المقارن، وتحمل ملامح تكوينه كلغوى متخصص فى اللغات القديمة وآدابها. وهو لا يلقى بالا إلى النقد الأدبى، ولا يهتم به كثيرا، وإنما وقف بجهده عند الموروثات الفكرية القديمة التى تعود إلى العصر الوسيط، وتعيش بيننا حتى يومنا هذا.

يمكن أن نستنتج من اتجاه مجلة «أركاديا»، وأبحاث روديجير فيها، أنه يفضل دراسة الأفكار القديمة الحية على الأبحاث التخطيطية المفصلة التى تطوف بكل أنحاء العالم، والمقالات التى نشرها عن العلاقات بين الآداب القومية فى القرنين التاسع عشر والعشرين، وكانت قصيرة، جاءت دون أبحاثه الأولى، ووعد بأن ينجز القسم الثانى من خطته، وهو يدرس «العلاقات المتبادلة بين الآداب السلافية والغربية، وبين الآداب الأوربية وغير الأوربية».

وفى عام ١٩٦٢ نشر روديجير أروع مقالاته، وأكثرها وضوحا ولمعانا، بين كل ما نشر فى ألمانيا ما بعد الحرب العالمية الثانية عن الأدب المقارن، وفيه يرى أن الأدب الأوربى بأوسع معانى الكلمة، يحدد مجال الدراسات اللغوية، ويتضمن دارسة التأثيرات القديمة، والوافدة من الشرقين الأوسط والأقصى، وعليه أن يهتم بالصلة بين الأدبين الأوربى والأمريكى فى عصرنا الحاضر. واستبعد دراسة الخيال عند الشعوب الأخرى، ودراسة تاريخ الموضوعات والبواعث مادامت تدرس بطريقة منهجية، ويفضل أن يستخدم مصطلح «انطباع» بدل مصطلح «تأثير»، لأن القوى الحية تتجسم فى المفهوم الأول.

وأخيرا أعطى خطته طابعها الأخير، فركز على الموضوعات التالية بخاصة،

وأعطاها أهمية كبرى، وهى: دراسة ما تخلّف من الآداب القديمة بيننا وأدب التوراة فى قمته، وتمثله الأسطورة، وفى أدناه وتمثله جنات الخُلْد، وتحليل دور ناقلى القيم الأدبية، مع إعطاء أهمية خاصة لحركة الإنسية، وأخيرا العناية بالترجمة تطبيقا ونظرية، والعناية بثقافة المقارن، ويجب أن تكون كاملة، فيعرف اللغتين الإغريقية واللاتينية، فضلا عن اللغات الأوربية الأساسية الحديثة.

وهذا المفهوم للأدب المقارن، ويراه كثير من علماء المقارنة الأمريكية محافظا، أدى إلى قيام مدرسة ألمانية مقارنة، تدعمها الكراسى التى أنشئت للأدب المقارن فى جامعات برلين، ودار مشتاد، وأكيسجران، وتومئ إلى مستقبل متفائل، وليس ببعيد أن تعمد بقية الجامعات الألمانية الأخرى إلى إنشاء كراسٍ للأدب المقارن خاصة بها.

● **الولايات المتحدة الأمريكية:**

يعود تاريخ الأدب المقارن فى الولايات المتحدة إلى الثلث الأخير من القرن الماضى، غير أن الدعوة إلى العالمية تسربت إلى الجامعات، وتجاوزتها إلى النوادى الأدبية، قبل ذلك بكثير، وإذا لم يكن ما أدت إليه أدبا مقارنا بالقطع، فقد كان فى أضعف الأحوال تيارات مهدت له، وتصب فى النبع الذى يؤدى إليه. وكان وراء هذه اليقظة جماعة أدبية، وجامعة شهيرة، ومجموعة من الكتاب والأدباء والمفكرين.

ففى العقد الرابع من القرن الماضى استيقظت الولايات المتحدة على صوت **إمرسون** (١٨٠٣ - ١٨٨٢)، يدعو إلى ربط الآداب الأوربية بعضها بالبعض الآخر. بما فيها الأدب الأمريكى. وكان إمرسون كاتبا وفيلسوفا، يعيش زاهدا، ويلزم الريف موطنا، ولا يهبط المدينة إلا داعية أو محاضرا، وينتمى فى أسرة تجمع بين البطولة والتديّن، وتضم القادة والرهبان، ولكنه جاء نشازا فى تقاليدها، فعاف الرهبنة، ورحل إلى أوربا، والتقى بكبار مفكريها، اجتمع فى إنجلترا إلى **كوليردج**، **وكيتس**، **ووردز ورث**، وربطته صداقة ودود مع **كارليل**، لا نظير لها فى التاريخ الأدبى المعاصر، وكذلك الحال فى بقية العواصم الأوربية.

كان **إمرسون** التمرّد حيا، تخلىَّ عن الدين بمفهومه التقليدى، وآمن بإله قدير

وروح أعلى، العالم تعبير عنه، ودعا إلى استقلال الولايات المتحدة دينيا وخلقيا عما كان عليه أجدادها فيما وراء المحيط، وانتهى إلى أن الدين «تجربة ذاتية، وخاصة، وداخلية»، ولكى يبرهن على إيمانه بما يدعو إليه تخلى عن انتسابه إلى الكنيسة. وفى عام ١٨٣٧ ألقى محاضرة فى جامعة كمبردج بولاية ماسشوستس بعنوان: «دعوة إلى طلاب الولايات المتحدة»، حثّ فيها على استقلال الفكر الأمريكى، ودعا الأمة إلى التمرد واليقظة، وتحقيق شخصيتها، والتحرر من التبعية الإنجليزية فى مجال الفكر. ولأنه كان محاضرا ممتازا وكل كتبه ألقاها محاضرات قبل أن ينشرها، ترك فى جماهير الشعب الأمريكى أثرا بالغًا، كما لم يحدث لها من قبل، وفتح أمامها الطريق واسعًا لتقرأ الآداب الأخرى، أو تقرأ عنها، وهى مهمة سوف يقوم بها: **نادى الكبار**.

وهم جماعة من المثقفين اتخذوا من الفكر وجهة، والتقوا مع إمرسون لتبادل وجهات النظر حول «الاتجاهات الجديدة فى الفلسفة والعقائد والآداب»، ولم يكن لهم قانون مكتوب، ولا مذهب محدّد، ولا يمثلون اتجاها معينا، وإنما تجمع بينهم الغاية وحدها، ولكلٍّ وسيلته، واتفقوا على بعض الأفكار العامة إطارا، مثل: وحدة الأديان فى الجوهر، واحترام الفرد، وتميّز فكرهم بالتسامح والتفاؤل، واحتقار التقاليد، وكل ألوان الاستبداد، وحين بلغت آراء الفيلسوف الألمانى كانْت الولايات المتحدة، استخلصوا منها نتائج عامة، لكى يشحذوا أفكار مواطنيهم، ويدفعوهم إلى التأمّل، والخروج عن دائرة المسلّمات، رغم أن أعضاء الجماعة أنفسهم يمكن أن يكونوا أى شىء إلا أن يوصفوا بأنهم ميتافيزيقيون.

وبلغ تفاؤلهم غايته حين اشتركوا فى مزرعة جماعية أطلقوا عليها اسم «مزرعة الغدير»، تضم اتجاهات مختلفة، وأناسًا يتفاوتون فيما بينهم فكرا وغاية، واتفقوا على الحياة فيها معًا، وأن يكون العقل والحياة الاجتماعية الفاضلة وسيلتهم للقضاء على الخلاف والنزاع وسوء الفهم، وأن يهدفوا إلى صهر المجتمع، والعالم بأسره، فى أسرة واحدة سعيدة، يعيش أبناؤها أخوة متعاونين، ويروْن أن التخلى عن المؤسسات القائمة، وبناء النظام الاجتماعى على أسس جديدة محكمة، أمر ضرورى لازدهار حياة دينية مخلصة، وشيوع أخلاق فاضلة.

أنشأ جورج ربلى (١٨٠٢ - ١٨٨٠) المزرعة على بعد ثمانية أميال من بوستون، ولاذ بها من يؤمنون بأهدافها، وهم أفضل المفكرين فى مقاطعة إنجلترا الجديدة، أو من يتعاطفون مع أفكار دعاتها، وآخرون آثروا أن يترددوا عليها دون أن يتخذوها مقاما. وكان العمل فيها جماعيا، يزرعونها سويًّا، ويعيشون من خيراتها معًا، وينفقون ما تبقّى لهم من الوقت فى القراءة والكتابة والحوار، ولم يعهد التاريخ فى الولايات المتحدة شيئًا شبيها بهذا، وظلت الحياة قائمة فى المزرعة إلى أن احترقت عام ١٨٤٦، وعندما تفرق أعضاء الجماعة تركوا طابعهم فى الأدب الأمريكى فى أى مكان ذهبوا إليه.

وكان جورج ج. كورتيس (١٨٢٤ - ١٨٩٢) من روّاد المزرعة، وعاش فيها قريبا من عشرة شهور، وكان أديبا واسع الشهرة، وسياسيا لامعًا، وخطيبًا مفوها، ورحّالة مرموقا، وأسهم فى إذكاء الجوّ العالمى، وشدّ انتباه القارئ الأمريكى إلى ما يجرى فى بلاد أخرى، بكتابيه عن رحلته إلى المشرق، وبدأها عام ١٨٤٦، وأمضى فيها أربع سنوات بين أوربا ومصر وسوريا، وأودع انطباعاته عن رحلته إلى هذين البلدين العربيين فى كتابين، صدر أولها عام ١٨٥١ بعنوان: «**ذكريات خواجة على ضفاف النيل**»، وصدر الثانى بعده بعام بعنوان: «**خواجة فى سوريا**»، وكلاهما طافح بخيال الشرق، ونابض بالعادات المحلية، ينضح سخرية وخيالا، فى عبارة مصقولة، ووصف نادر، ومغامرات طلية، مما جعلهما أحلى وأروع ما كتب.

* * *

وإلى جانب هذه الجماعة، فإن **جامعة هارفرد** فى كمبردج لعبت دور ثغر ثقافى. ولا يكون الحديث عن تاريخ الأدب كاملا فى الولايات المتحدة إذا أغفلنا الدور الذى قامت به فى إدخال ثقافة أوربا وفنها إلى العالم الأمريكى، فقد كانت على امتداد أكثر من نصف قرن/الثغر الأدبى الذى تصل إليه المجلوبات الأدبية الخارجية، ومركز التوزيع فى الوقت نفسه، والعاصمة الأدبية للعالم الجديد. وفيها أفضل من أى مكان آخر يمكن أن تتنسم جو البندقية، وأن تتعرف إلى أعمال عمالقة الفن فى العالم القديم، وتعود قيادتها لهذه الحركة إلى عدد من كبار الأساتذة فيها قاموا بدور المشجع والوسيط فى الوقت نفسه.

ففى عام ١٨١٩ عاد **إدوار إفريت** (١٧٩٤ - ١٨٦٥) من ألمانيا واليونان، ولم يحدث أن بلغ أمريكى من الشهرة ما بلغه، ولم تجئه بعد معاناة أو زمن، وإنما هبطت عليه من السماء، وهو فى التاسعة عشرة من عمره، وطبقت شهرته الآفاق، عالمًا متعمقًا، وخطيبا مصقعا، وعُرِض عليه كرسى اللغة الألمانية فى جامعة هارفرد، وهو فى الحادية والعشرين من عمره، فترك آثارا بلا حدود فى كل أولئك الذين اتصلوا به، ويقول عنه **إمرسون** ولمّا يزل طالبا: «لقد حاولت ألمانيا عبثا أن تقدم لنا النقد حتى عام ١٨٢٠، وهو العام الذى رجع فيه **إدوار** من ألمانيا، بعد غياب خمسة أعوام، فجاء إلى كمبردج بمعارف ثرية وباهرة، ما كان أحد أفضل منه يستطيع أن يأتى بها، وأن يهدى إلى روائعها، ويرشد إلى جلال بلاغتها، وكل الناس يستمعون إلى معارفه مأخوذين، كما لو كان فيلسوفا إغريقيا قدم من وراء التاريخ، وباشر على طلابه نفس التأثير الذى باشره بيركليس فى أثينا».

لقد حمل **إدوار إفريت** إلى أمريكا حياة ثقافية جديدة، وبفضل محاضراته فى الجامعة أخذت اللغة اليونانية، والأدب اليونانى، المكان الذى يستحقانه من عناية المثقفين والمفكرين، وبدأت الأعمال اليونانية الخالدة تأخذ طريقها إلى النشر، مترجمة أو فى لغتها الأصلية.

ولكن الشعب الأمريكى ظل، فى مجموعه، محدود المعرفة بالأدب الأوربى إلى أن جاء **إنريك لو نجفيلو** (١٨٠٧ - ١٨٨٢)، ففتح كل الأبواب أمام التيارات الجديدة القادمة من وراء المحيط، وأصبح فى سنّ مبكرة، وفى زمن قصير، محور الجماعة، وروح العلماء والشعراء فى كمبردج، ولم يكن ابنا لها، ولا تلقى تعليمه فى جامعة هارفرد.

وُلد **لونجفيلو** فى بورتلاند بولاية مين، وكان جدّه الأعلى حدّادًا، واستطاع بكثير من العمل، وقليل من التوفير، أن يحقق لواحد فقط من أبنائه العشرة أن يتعلم فى جامعة هارفرد، وكان هذا الواحد والد لونجفيلو، وقد درس الحقوق، وأصبح محاميا مرموقا، واستطاع أن يحقق لابنه طفولة سعيدة، وشبيبة محظوظة، فنشأ الابن فى جو ثقافى مصقول، تحيطه الكتب، وتقدّم له وسائل التربية، وفى الرابعة عشرة من عمره دخل كلية بودوين، وخلال حياته الجامعية واجه حيرة

مضنية ووقف حائرا على أبواب مستقبل مجهول، حين بدأ ينمو فى أعماقه ميل قوى إلى الأدب، فوقف أبوه، وهو رجل عملى، فى الجانب المقابل من رغبته هذه، وكتب إلى ابنه عام ١٨٢٤ يقول: «إن الحياة الأدبية سوف تكون بالغة الروعة بالتأكيد لمن يملك وسائل العيش، غير أن هذا البلد لا يملك ثروات كافية تغرى، وتحمى، أناسًا كل مهمتهم أنهم أدباء».

وهكذا واجه لونجفيلو مستقبلا قلقا وغامضا، ولا يبعث على الاطمئنان، فقرر فى لحظة عجلة أن يحترف مهنة والده، ثم حدث فجأة ما دعاه إلى تغيير فكرته، ودفع به فى الطريق الذى تمناه: لقد عُرض عليه وهو فى التاسعة عشرة من عمره كرسى اللغات الحديثة، وكان قد أنشئ من قريب فى جامعة بودوين، فقبله شاكرا وخجلا، لأنه رأى نفسه دون المهمة التى وكلت إليه، ولكنه لم يتردد، وأمضى ثلاث سنوات يعد نفسه لها، ويعمق دراساته اللغوية، فى إسبانيا وإيطاليا وألمانيا، قبل أن يبدأ عمله.

وعندما عاد إلى وطنه قدم للقراء أول مؤلفاته، كتابه: «ما وراء البحار»، وفيه رسم صورة لأوربا الشاعرة، نضرة بهجة، كما يراها شاب سعيد وشاعر، أمضى طفولته فى ضيعة ناعسة، وصباه بين حجرات مدرسة بسيطة، فى مدينة مغمورة على الحدود، ولم يبق فى جامعة بودوين غير أعوام خمسة، دُعى بعدها إلى جامعة هارفرد، ليشغل كرسى اللغات الحديثة فيها، ومرة ثانية، آثر قبل أن يتسلم عمله أن يعود مرة أخرى إلى أوربا وبقى فيها عامين، عاد بعدهما ليشغل منصبه، وهو أعمق ثقافة وأنضج فكرا.

وفى هارفرد فتح الأبواب أمام الشعب الأمريكى لكى يتنسم أريج الشعر الألمانى الفيّاض بالعاطفة والقوة، وقدم تراجمه الأولى لنصوص رائعة من الإسبانية والفرنسية والألمانية، فى لغة إنجليزية عذبة ومصقولة، ونقل إلى قومه أفضل وأنقى ما فى الثقافة العالمية، وترجم الكوميديا الإلهية لدانتى، ودرس ناقدا مستوعبا كل بيت فيها بمساعدة أدباء آخرين، وجاءت ترجمته قمة فى بابها: دقة وأمانة ووضوحا، وجمع إلى جانب الثقافة الواسعة لطفا حلوا، وروحا سمحًا، وسخاءً فى العطاء، فغزا قلوب مواطنيه منذ اللحظة الأولى، ولم يبلغ أمريكى، على أيامه، من الحب والشهرة

ما بلغه، وبلغ تأثير كمبردج معه، والمجموعة الطيبة التى التفت حوله، قمته فى الأدب الأمريكى، وظلت حتى موته المركز الأدبى الأول فى الولايات المتحدة، وبيته مهبط الشعراء فيما وراء المحيط.

وشاء الله أن تكون أعوام **لونجفيلو** الأخيرة هادئة، يلفها حزن وقور عميق، إذ رأى زوجه تموت محترقة، أمسكت شمعة بردائها، فاشتعلت النار فيها، وأطفأت حياتها، ورآها تلفظ أنفاسها وسط لهيب النيران أمام عينيه، ولكن حزنه لم يتجاوز نبض قلبه، أو بريق عينيه، ولم يتسرب إلى قصائده أو كتاباته ما يبعث على المرارة أو الكآبة فى أعماق قارئه، وعندما تُوفى شمل الحزن الدولة كلها، وأحس الناس جميعا أنهم فقدوا فيه صديقا عزيزا، وكانت كلماته الأخيرة مضيئة ومتفائلة: «من ظلام الليل يمضى العالم إلى النور، وحينما نمضى نحن سوف نلتقى بالفجر».

* * *

أولئك هم الذين مهدّوا التربة للأدب المقارن فى العالم الجديد، لكن **شاكفورد** كان أول من اتخذ الخطوة الأولى على نحو واضح، فهو أول من ألقى محاضرات عن الأدب المقارن أو الأدب العام فى جامعة كورنيل خلال عام ١٨٧١، ولم يسر أحد وراءه فى نهجه، وعندما توفى عام ١٨٨٦ لم يخلفه أحد فى هذا المجال. وظل الأمر على هذا الحال، إلى أن دُعى **لين كوبر** L. Cooper ليعمل أستاذا فى الجامعة نفسها عام ١٩٠٢، ولأنه متخصص فى الدراسات المتصلة بأرسطو كان لابد أن يعرض لهذا الأدب أو ذاك، وأن يعرض لتأثير أرسطو فى الأدب والمذاهب المختلفة، وبذلك نما الأدب المقارن عِلْمًا على نحو سريع، ولا نكاد نبلغ عام ١٩٢٧ حتى نجد له قسما مختصا به، يرأسه لين كوبر نفسه، وظل رئيسا له حتى عام ١٩٤٣، وعرض لتجربته فى هذا المجال، وذكرياته المتصلة بهذا العلم، فى كتابه: «تجارب فى التربية»، وهو يكاد أن يكون ترجمة ذاتية له.

وفى الفترة نفسها نلتقى بالأستاذ **جيلى** داعية آخر للأدب المقارن، وظل ما بين عامى ١٨٨٧ و ١٨٨٩ يحاضر عن «النقد الأدبى المقارن» فى جامعة متشجان، ثم انتقل بعد ذلك إلى جامعة كاليفورنيا، وأنشأ بها قسما للأدب المقارن عام ١٩١٢، ولكنه لم يعمر طويلا، فقد أدمج بعد ذلك بأربعة أعوام فى قسم اللغة الإنجليزية

وآدابها بالجامعة نفسها. وفى رسالة منه إلى ناشر مجلة ديال، نشرتها فى أول أغسطس ١٨٩٤، نضع يدنا على أول إضافة حقيقية لقضية الأدب المقارن فى هذا الجانب من المحيط. فقد دعا فيها جيلى إلى إنشاء جمعية للأدب المقارن تملأ هذا الفراغ فى تاريخ الأدب، واقترح أن يكون اسمها «جمعية تطور الأدب»، متأثرا فى هذا بالناقد الفرنسى برونتيير.

وفيها أيضا أهاب بكل عضو من أعضاء الجمعية المقترحة أن يختص بدراسة نوع أدبى معين، أو حركة من الحركات الأدبية الهامة، وأن يكون هناك من يصنّف الأجناس الأدبية، ويتعمق فيها، ويدرس تطورها واتجاهاتها، وإذا استحال قيام فرد واحد بهذا المجهود المضنى الذى يتطلب البحث فى مختلف المصادر، بمختلف اللغات، فلابد أن يقوم به فريق متكامل من الدارسين والباحثين. ولكن دعوته أشبهت صيحة ضاعت فى صحراء، ومرت بعدها ستون عاما كاملة، قبل أن تشهد الولايات المتحدة تأسيس: «**الجمعية الأمريكية للأدب المقارن**»(ACLA) .

وفى العام الجامعى ١٨٩٠ - ١٨٩١، أنشأت جامعة هارفرد أول كرسى للأدب المقارن فى الولايات المتحدة وشغله **مارش** لأول مرة، وكان يلقى ثلاث محاضرات أسبوعيًا، موزّعة بين الطلاب المبتدئين وطلاب الدراسات العليا، وتدور حول الأدب الأوربى الوسيط، لأن الأدب الحديث لم يدرس فى أمريكا من وجهة نظر مقارنة إلا مع بداية هذا القرن. ولم يغفل مارش عن واقع العلم فى وطنه، فوصفه فى محاضرة له ألقاها فى «جمعية اللغات الحديثة» فى مدينة بوستون عام ١٨٩٦ بأنه: «نظرية لم تتبلور بعد فى صورة نهائية وحاسمة، ومحدودة التطبيق إلى حد بعيد». ورسم صورة لمجالات الأدب المقارن، كما يراها، وكان فيها سخيا، فجعل مهمته الأساسية أن «يدرس ظواهر الأدب باعتباره كلًّا شاملا، وأن يقارن بينها، وأن يجمعها ويصنفها، وأن يبحث عن الدوافع ويحدّد النتائج». وأعطى فى نهاية بحثه تحديدا لماهية العلم حين أوجز مهمته فى «دراسة الأصول الأدبية، وتطور الأدب وانتشاره».

على أنّ أول قسم حقيقى للأدب المقارن أنشئ فى جامعة أمريكية أقامته **جامعة هارفرد** عام ١٩٠٤، وتولى رئاسته **سكوفيلد**، ومعه **إرفنج بيبيت** مؤسس اتجاه «الإنسية الجديدة neo-humanism»، وطوّفت شهرته بكل العالم الأدبى بوصفه

متخصصا فى الدراسات الكلاسية. وفى عام ١٩١٠ أصدر سكوفيلد «دراسات من هارفرد فى الأدب المقارن»، وهى سلسلة من الأبحاث المركزة بدأها جورج سنتيانا بكتابه: «ثلاثة من الشعراء الفلاسفة: لوكريتيوس ودانتى وجوته». وفى عام ١٩٤٦ تولى هارى لفين رئاسة القسم فأعاد تنظيمه من جديد، ثم خلفه بعد ذلك الأستاذ والتركايزر.

وتجىء جامعة كولومبيا فى نيويورك بعد جامعة هارفرد فى الاهتمام بهذا العلم، فقد أنشأت قسما للأدب المقارن عام ١٨٩٩، ورأسه وود برى غير أنه ضم إلى قسم الأدب الإنجليزى بعد أعوام قليلة من إنشائه.

وسجّل عام ١٩٠٣ خطوة حاسمة فى تاريخ المقارنة الأمريكية، ففيه صدرت «مجلة الأدب المقارن»، وكانت أول مجلة متخصصة فى اللغة الإنجليزية، ولو أنها توقفت عن الصدور فى العام الذى ظهرت فيه، بعد أن صدر منها أربعة أعداد فحسب، وكان بين كبار كتابها: المقارن الفرنسى الشهير بلدنسبيرجه، والناقد الإيطالى الكبير بنديتو كروتشه، وكان اتصاله بهذه المجلة بداية اهتمامه بقضايا الأدب المقارن فى مجلته «النقد»، وكان يصدرها فى روما. وفى أول عدد منها عرض وودبرى أفكاره عن الأدب المقارن، وهى ليست دقيقة من الوجهة المنهجية، واعتبر حجر الزاوية فى الأدب المقارن دراسة «المصادر، والموضوعات، والأشكال، والبيئات، والموازنـات الفنية»، وإلى هـذا التقسيم التقليدى يجب أن نضيف وجهـة النظر الاجتماعية. وجاءت نظرياته عن التأثير المتبادل بين الفنون سابقة لأوانها فى أمريكا، كما أن بعض المصطلحات التى عرض لها فى مقاله، مثل: عبقرية، أصيلة، روح، كلاسية، رومانسية، جاءت بالغة الغموض، غير محدّدة المحتوى، ولا تضيف أى جديد فى بناء نظرية العلم.

وحتى نهاية العقد الأول من هذا القرن لم تعرف الولايات المتحدة الأمريكية غير قسمى الأدب المقارن، فى جامعتى هارفرد وكولومبيا، وأشرنا إليهما فيما سبق، وفى العقد التالى له أنشأت جامعة كاليفورنيا قسما بها عام ١٩١٢، ولكنه لم يعمرّ غير أربعة أعوام، وأنشأت جامعة تكساس أيضا قسما للأدب المقارن عام ١٩١٩، ثم لفظ أنفاسه عام ١٩٢٦، أى أن كلا القسمين كان قصير الحياة سريع الزوال.

ويمثل الدرس الافتتاحي الذى ألقاه **تشاندلر** فى جامعة سنسيناتى، حين عُيِّن أستاذًا للأدب المقارن عام ١٩١٠، أهم الوثائق الأدبية المتصلة بالأدب المقارن، فى مرحلة ما قبل الحرب العالمية الأولى، ولو أن نظريته، مثل نظريات الذين سبقوه، ليست لها إلا قيمة تاريخية فحسب، فهو يرى أن الأدب المقارن يجب ألّا يقف عند الأعمال الأدبية وحدها، وإنما عليه أن يتجاوزها، وأن يعدّ نفسه علمًا مساعدًا لعلم «الاجتماع المقارن»، أو «علم النفس المقارن»، مما يتجاوز نطاق الأدب المقارن ليدخل فى «علم الاجتماع الأدبى»، وهى فكرة دارت برءوس المفكرين الأنجليز، أمثال **بوسنت** فى نهاية القرن التاسع عشر. وفيما بعد الحرب العالمية الثانية اتسع مجال هذا العلم، وثبتت أركانه، واتضحت معالمه، على يد **جورج لوكاش** الناقد الماركسى، و**شوكنج** فى الولايات المتحدة، و**روبير اسكرابى** فى فرنسا، وكلاهما بالطبع غير ماركسى.

ويرى **تشاندلر** أن مهمة الأدب المقارن الحقيقية يجب أن تقوم على دراسة الموضوعات، والنماذج، والبيئة، والأصول، والتأثيرات، والانتشار، وهو منهج خليط مما دعا إليه كل من **مارش** و **وودبرى**. ولكنه لم يقف بالأمر عند هذا الحد، فأضاف إليه دراسة عصور الأدب وحركاته، ومشكلاته الجمالية، وقوانين النمو الأدبى، لمعرفة قوانين الوراثة التى يخضع لها، وذلك فى نطاق الأدب القومى نفسه، لأن الأدب لا ينتسب إلى عالم الجمال وحده، وإنما تضرب جذوره بعيدا فى عالم الأحياء أيضا. وعلى الرغم من كل النوايا الطيبة التى يمكن أن يوصف بها تشاندلر، وأنه فتح الباب على مصراعيه أمام الأدب المقارن ليحتل هذه المساحة الشاسعة فى عالم الإبداع والفكر، فإن ضرره كان أكثر من نفعه فى مجال بناء العلم على نحو منهجى.

بعد الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ ـ ١٩١٨ أخذ الاهتمام بالأدب المقارن يأخذ خطًا تنازليا، ولم يعد يعنى غير عدد قليل من الطلاب الأمريكيين، وكان مفهومهم لمحتواه شاحبا، فاعتبروا دراسة المسرحى الدانمركى **أبسن** أدبا مقارنا، لمجرد أنه كاتب عظيم ينتمى إلى بلد صغير، دون أى تفسير آخر، وبلغ بهم الأمر حد الخلط بين مصطلحى «الأدب المقارن» و «الأدب العام». وفى تلك الأعوام عانى الأدب المقارن فى الولايات المتحدة ما عاناه فى أوربا من مشاكل التطور، وتحديد

مصطلحات: «الأدب العام» و «الأدب العالمى» و «الأعمال الخالدة»، و«الإنسيون Humanities» وكان المقارن الفرنسى **فيلاريت شال** على حق حين قال: «إن الحد الفاصل بين «الأدب العام» و «الأدب المقارن» ليس دقيقا دائما فى الولايات المتحدة، ويحدث أنهم يستخدمون المصطلح الثانى بدل المصطلح الأول فى بعض مناهج الدراسة دون أن تتغير مادة الدرس نفسها على نحو ملحوظ، وأنهم يدرسون الأدب المقارن فى نطاق دراسة اللغويات المختلفة، دون أن يطلقوا عليه اسمًا محددا، وأن هناك من الأساتذة من يسمى نفسه: أستاذ الأدب العام».

ووسط هذا الاضطراب الذى شهدته أعوام ١٩٢٠ ـ ١٩٣٠، كانت تجئ من وراء المحيط أصوات منعزلة، وخافتة فى البدء، تحمل أصداء محاولات تبذل هناك لبناء أدب مقارن على نحو علمى ومنهجى، وفى عام ١٩٢٦ كتب **كامبل** دراسة بعنوان: «ما الأدب المقارن»، يقول فيها: «يثير مصطلح الأدب المقارن» الانفعال، ويعجب به الهواة كثيرا، وكما هو متوقع فإن دراسة ذات عنوان وصفى كامل يمكن، خلال طريق قصير وسريع، أن تكون طريقنا إلى تقييم فطن لكل أنواع الأدب الحديث الهامة، وربما نظر الدارسون إلى هذا المصطلح بعين الشك والارتياب، وقد يرون أن احتراف الاهتمام بالأدب المقارن لون من التهور الثقافى، ويعتقدون أن المزايا الخاصة التى ينسبونها إليه، تتماثل تماما فى مناهجها وأهدافها مع كل ما ورثناه فى دراستنا العلمية للأدب».

غير أن **كامبل** لم يستطع على امتداد عرضه كله أن يعطى هذا الموقف مزيدا من القوة، وجاء تحديده متسما بالغموض، وكان على التأكيد يفنّد نظرية **وودبرى** الذى يرى أن من الممكن القيام بدراسات مقارنة فى نطاق الآداب القومية نفسها، ومع ذلك أشار **كامبل** إلى شىء من أصول الأدب المقارن، كالبحث فى أصول الشعر، ودراسة المأثورات الشعبية، والأساطير المقارنة، وهو يتكئ فى هذا الاتجاه على العالم الفرنسى **جاستون بارى**، ويلتقى تماما مع أفكار **برونتيير** حين يقول: «لا يحتاج المرء أن يؤكد مع **تين** أن الأعمال الأدبية الحديثة نوع من التسجيل الآلى «للسلالة، والبيئة، واللحظة»، وأعتقد أن أى أديب لا يستطيع أن يحرر نفسه من محيطه الاجتماعى وروح عصره».

وحتى لو قبلنا تحديد **كامبل** لوجهتى النظر هاتين، ولا يمكن الفصل بينهما وبين مفهومه للأدب المقارن، لا يمكن أن نغض البصر عن رداءة منهجه، وربما قلّل من سوئه أن نلتقى به فى نهاية الدراسة وهو يصرح بأن الغاية الحقيقية من الأدب المقارن تتركز فى البحث عن نقاط اللقاء، وأن تتجاوز مواطن الاختلاف، وأن تجد حلًّا للمشكلات المتعلقة بالأصالة الأدبية، ومهما يكن من شىء، فقد أخذ الحوار حول الأدب المقارن يفقد توهجه فى الولايات المتحدة تدريجيا، إلى أن بلغ الحضيض عام ١٩٣٦ على يد جماعة من المتخصصين شغلوا بمقالاتهم وأفكارهم عددين من مجلة Books Abroad، وفيها بذلوا جهدا مضنيا، وعابثا، فى البحث عن الأب الحقيقى للمقارنة!.

* * *

يمكن القول إن الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ ـ ١٩٤٥، وجهود السلام بعدها، أعطت الأدب المقارن، وكان على وشك أن يُنسى تقريبا، حياة جديدة، ودفعت به إلى عصر من الازدهار والتوهج، وقد عادت جامعة ييل ففتحت أبوابها عام ١٩٤٨، وجامعة إنديانا عام ١٩٥٤، بعد أن ظلتا مغلقتين طوال الحرب العالمية الثانية ولسنوات بعدها. وفى عام ١٩٤٢ بذل **آرثر كريستى** جهدا كبيرا لدى «**المجلس القومى لأساتذة اللغة الإنجليزية**» لكى تعنى بهذا العلم، وفعلًا قرر المجلس إنشاء «**جمعية الأدب المقارن**» لتشجيع دراسة الأدب العالمى بعامة، والأدب المقارن بخاصة، فى المدارس والمعاهد والجامعات، وكان هذا العمل أوّل خطوة جادة لدعم البحث المقارن، ورفع معنويات الباحثين فى هذا المجال، وكانوا يجترون فى مرارة الزهد البالغ فيهم، ويشعرون بالغبن الشديد الواقع عليهم، أمام الدارسين فى بقية أقسام اللغات.

كان **كريستى** ابنا لمبشّر يعمل فى الصين، وأمضى طفولته وصباه فى آسيا، وعند انتهاء دراسته أصبح أستاذا للغة الإنجليزية والأدب المقارن فى جامعة كولومبيا، خلال أعوام ١٩٣٠ ـ ١٩٤٥، وفى عام ١٩٤٢ أنشأ «**مجلة الأدب المقارن**»، لتعبر عن نشاط **جمعية** الأدب المقارن. ومن الرسالة التى وجهها إليه **روزفلت** رئيس الولايات المتحدة فى تلك الفترة، وتحدث فيها عما يدعى بمعاهد الفن الحر، وحرية

تداول الفن، ونُشِرتْ فى العدد الأول من المجلة، وكذلك من مساهمة الكاتبة الصينية **بيرل بيك**، اللاجئة إلى الولايات المتحدة، بمقالها «قيم الأدب»، وصلاتها المعروفة بدوائر المخابرات، ندرك أنّ وراء الجمعية والمجلة والقضية لعبة سياسية مشبوهة، ويمكن القول، دون أن نتجاوز الصواب، أن المخابرات الأمريكية كانت تحرك ذلك كله من وراء ستار، وأن هذه المظاهر لم تكن نشاطا أدبيا خالصا.

وقد عاشت المجلة أربعة أعوام، ١٩٤٢ ـ ١٩٤٦، وصدر منها ثلاثون عددًا، ورغم الاهتمام الذى أيقظته بين القراء المثقفين لم تبلغ مستوى المجلات العلمية المتخصصة، وتضمنت الأعداد التى صدرت منها مقالات متفرقة عن المقارنة الأمريكية، وموقفها الحالى، ودورها فى المستقبل، والآمال الطموحة فى القيام بتصنيف المصادر، ودراستها، ونشرها، وقدّم **كريستى** نفسُه، فى العدد الأول من المجلد الثالث، خطة مفصلة لتنظيم هذا العمل الجماعى وتنفيذه، وقائمة بالمعاونين فيه، ولكن الخطة لم تتحقق كاملة، وما نُفِّذَ منها فعلا كان مجرد دليل للأدب العالمى، نشره «المجلس القومى لأساتذة اللغة الإنجليزية» عام ١٩٦٦، بعنوان: «دليل المدرِّس إلى الأدب العالمى»، ومخصص للمدارس الثانوية.

وعندما تُوفى **كريستى** عام ١٩٤٦ توقفت المجلة عن الصدور، غير أن الأدب المقارن وجد الملاك المنقذ فى شخص **فريدريش**، وهو سويسرى المولد، اتخذ من الولايات المتحدة مقاما، وعمل فى جامعة هارفرد، ثم تركها عام ١٩٣٦ إلى جامعة الدولة فى كارولينا الشمالية، وتضم قسما للأدب المقارن منذ عام ١٩٢٥. وقد رسم فريدريش خطته لإصلاح مناهج دراسة الأدب المقارن فى دراسة بعنوان: «واقع الأدب المقارن»، ودارت حولها مناقشات هامة، استمرت وقتا طويلا. ولم تقف هذه الخطة عند جامعة كارولينا الشمالية وحدها، وإنما اتسعت فشملت كل الجامعات الأمريكية. وفى هذه الدراسة ركزّ على ضرورة إعداد مقارنين مقتدرين على مستوى قومى وبدعوة منه أضافت «**جمعية اللغات الجديدة**» عام ١٩٤٨ إلى مجموعات الأدب المقارن السبعة التى تهتم بها، وهى: النثر الخيالى، والأدب الشعبى، والأدب الذى يتصل بالملك أرثر وعصره، وأدب عصر النهضة، والإنجليزى الفرنسى،

والإنجليزى الألمانى، والفرنسى الألمانى[٥] ثامنًا للأدب المقارن كجهاز أعلى، واختط له **فريدريش** برنامجا ينهض على أربعة أسس، ومضى ينفذه على امتداد عقد من الزمان، وما إنْ حقّق هدفه حتى انسحب إلى مجال آخر لكى يفسح الطريق أمام باحثين آخرين من الشباب .

وفى عام ١٩٤٩ أصدرت جامعة أوريجون العدد الأول من مجلتها «الأدب المقارن»، وبعدها بعام نشرت جامعة كارولينا الشمالية كتاب «مصادر الأدب المقارن»، تأليف بلد نسبرجه وفريدريش، و «حوليات الأدب المقارن والأدب العام»، وظهر المجلد الأول منها عام ١٩٥٢، وظلت تصدر سنويا بإشراف فريدريش نفسه حتى عام ١٩٦٠، حيث أصبحت تصدر من العام التالى عن جامعة إنديانا، وبإشراف الأساتذة العاملين فيها. وشهد عام ١٩٥٤ صدور كتاب فريدريش، بالاشتراك مع **مالونى** عن: «موجز الأدب المقارن من دانتى إلى أونيل»، وتأسست فى العام نفسه «**الرابطة الدولية للأدب المقارن**» فى أكسفورد، وعقدت مؤتمرها الأول عام ١٩٥٨ فى تشابل هيل، وهو مقر جامعة كارولينا الشمالية.

وفى نهاية الخمسينات تقدمت المقارنة الأمريكية خطوة إلى الأمام، فقد دعا **بلوك**، وهو سوربونى التكوين، إلى إنشاء جمعية وطنية من المتخصصين فى الدراسات المقارنة، وظهرت إلى الوجود عام ١٩٦٠ كفرع من المنظمة العالمية، وانضم إليها عدد كبير من الدارسين يتجاوزون الثلاث مئة، والتقوا فى ثلاث مؤتمرات أدّت إلى نتائج طيبة، عُقِد أولها فى نيويورك عام ١٩٦٢، وعقد الثانى فى كمبردج بولاية ماسشوستس عام ١٩٦٥، والثالث فى بلو منجتون بولاية إنديانا عام ١٩٦٨، وتوالت اجتماعاتها بعد ذلك، مرة كل ثلاث سنوات فى إحدى الجامعات الأمريكية، واتخذت من مجلة «أخبار الأدب» منبرا لنشر أفكارها، رغم أن المجلة لا تصدر بانتظام.

يمكن القول إذن إن الدراسات المقارنة شهدت لحظة توهج فى الولايات المتحدة

---

(٥) أضيف إليها عام ١٩٦٧ مجموعة أخرى خاصة بالعلاقات بين الآداب السلافية الغربية.

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، حتى أن كل معاهد الدراسات العليا وجدت نفسها مندفعة إلى مجاراة روح العصر، وكل عام جامعى يشهد إنشاء أقسام جديدة أو حلقات دراسية متخصصة فى الأدب المقارن، ومن وجهة نظر إحصائية خالصة تحتل جامعة كاليفورنيا فى بركيلى المكانة الأولى، وتليها جامعة نيويورك، ثم جامعة إنديانا.

وازدهرت المجلات المتخصصة أيضًا، فأصدرت جامعة ميرلاند عام ١٩٦٣ مجلة «دراسات فى الأدب المقارن»، فصلية تصدر كل ثلاثة شهور، ولكنها منذ عام ١٩٦٧ تصدر عن جامعة إلينوى، والأعداد الأولى منها لا تضيف شيئا ذا أهمية إلى الأدب المقارن، فقد خصصت عددًا كاملا لدراسة حاضر النقد الأدبى فى البلاد الأوربية والأمريكية، وعددا آخر لتحليل العلاقة بين الأدب والدين. وبرعاية جامعة غرب متشيجان صدرت مجلة «الدراما المقارنة»، ومحتواها يترك مجالا واسعا للتمنى، ومع نهاية عام ١٩٦٧ ظهرت فى شيكاغو مجلة «النوع الأدبى»، واتجهت إلى دراسة الأنواع الأدبية نظريةً وتاريخًا، وعن جامعة فرجينيا صدرت مجلة التاريخ الأدبى الحديث.

وفى عام ١٩٦٢ ظهرت أول مجموعة من المقالات المتخصصة عن الأدب المقارن بعنوان: «الأدب المقارن: منهجه وآفاقه»، وكل محرريها ما عدا واحدًا من أساتذة جامعة إنديانا، واشتمل على موضوعات: «فن الترجمة»، و «الأدب وعلاقته بعلم النفس»، و «علاقة الأدب بالأفكار العامة السائدة»، و «علاقة الأدب بالفنون» و «الآداب الأسيوية». ومع نهاية عام ١٩٦٧ صدر كتاب **كورستيوس**: «مدخل لدراسة الأدب المقارن»، وهو لون من الدراسات الموجزة، على نحو ما صنع **فان تيجيم وجويار** الفرنسيان فى كتابيهما، ولكنه لم يحقق الشروط الجوهرية التى تتطلبها دراسة موجزة مركزة، فوقف طويلا عند تاريخ الأدب والنقد الأدبى، والتيارات السائدة فيهما، وصنع الشىء نفسه حين عرض للتقليد والتوافق، ثم مر بالمشكلات المنهجية عجلا ومختصرا، أو لم يعرض لها على الإطلاق. وشهد عام ١٩٦٨ كتابا آخر هاما، بعنوان: «المقارنون يعملون: دراسات فى الأدب المقارن»، وقام على نشره كل من: **ستيفن نيكولز ورتشارد فاولز**. من جامعة وسكنسن،

وتميز بدراسة هامة للناقد الأمريكى الشهير رنيه وِلِك، تناول فيها عبارة الأدب المقارن، مدلولها ومفاهيمها عبر العصور، وفيها يؤكد أن الأدب المقارن هو الذى يستطيع أن يمد فى أبعاد الأدب، وأن يفتح الآفاق أمامه، ويرد إليه صولته وعنفوانه.

وثمة دراسات أخرى، موجزة وكثيرة، ولا يتوفر فى أىّ منها ما هو ضرورى من الشروط العلمية، لأن الرياح المواتية التى استطاعت أن تدفع أشرعة الأدب المقارن فى الولايات المتحدة، حرّكت سفنا أخرى ليس فى مقدورها أن تبحر فى المحيطات العالية، وقد انتشرت كراسى الأدب المقارن وكثرت، دون أن يهتم أحد باقتلاع الطفيليات الضارة، والحشائش المتسلقة التى تعوق حركة سير العلم، فكان هناك من يعتبر الأدب المقارن فرعًا لا ينفصل من فقه اللغة، أو جزءا لا يتجزّأ من النقد الأدبى، وأفكارا أخرى تجاوزها الزمن وحركة العلم نفسه.

● مناهج المقارنة فى الولايات المتحدة:

تجىء دراسة الأدب المقارن فى الولايات المتحدة، وفى العالم كله تقريبا، على ضربين: تتبع تاريخ العلم، وتطوره، ومناهجه، ومقدار إسهام كل أمة فى دفعه إلى الأمام، ثم الدراسات التطبيقية، وتختلف من أمة لأخرى، تبعا للغاية من دراستها. والضرب الأول لا يكاد يختلف، والثانى يتنوع بقدر، وقد يكون مفيدا أن نلقى نظرة على جانب من المناهج التطبيقية فى المعاهد والجامعات الأمريكية، وهم يحسنون التطبيق حقا، وعلينا أن نأخذ فى الاعتبار الامكانات المتاحة لهم، من وفرة المصادر وتوفرها، واطمئنان الأساتذة وكفاءتهم، وقلة الطلاب واستعدادهم، وكثرة الأعمال المترجمة إلى لغتهم، وقبل أن نعرض لهذا المنهج يجدر أن نشير إلى أنه أقرب إلى الأدب العام منه إلى الأدب المقارن، سواء اعتبرت الأول علمًا مستقلا، أو فصلا من الثانى.

فهم يدرسون **الملحمة**: نشأتها، وطبيعتها، وغايتها، وعناصرها، والنظريات المتصلة بها، ثم يتتبعون الملاحم الكبرى منذ بدأ الإنسان يخط بالقلم، أو يروى سلفًا لخلف ما أعجبه من أدب، ويقارنون بين الملاحم مصنفة: قومية ودينية، أو شرقية وغربية، أو بين اثنتين منها فحسب، أو عدد منها. ويحاولون أن يتعرفوا بدءًا

إلى عناصرها كما حددها أرسطو، وهى: الحدث، والشخصيات، والفكرة، والأسلوب.

والحدث لابد أن يتصف **بالوحدة**: موضوعا، وزمانا، ومكانا، فلا تشتمل الملحمة على اتجاهين، أو يجرى بحوادثها تياران متوازيان، وأن يكون الشاعر بالغ الحد فى العظمة والغرابة، فإذا توغّل فى الغرابة أحاطها بالظروف التى تبيّن إمكان وقوعها، والوحدة لا تحول دون اشتمال الملحمة على أشياء إضافية غريبة، بشرط أن تكون لها مناسبة، وأن تكون هذه المناسبة هادئة وسط الزوابع التى تثيرها الملحمة، ولا بد أن يكون للحدث ابتداء، ووسط هو العقدة، ونهاية، وفيها يجىء حل العقدة.

وفى **الابتداء** يمهّد الشاعر بأبيات قليلة، تختلف من ملحمة لأخرى، فالإلياذة لهومير تبتدئ بتمجيد أخيل وبغضه، وبالآلام التى تعانيها الأمة اليونانية، ولكنها تتكون - فى العادة - من صلوات يقدّمها الشاعر للآلهة، ويستعين بها على مشروعه الضخم، وتاسو الإيطالى، ١٥٤٤ - ١٥٩٥، يبدأ ملحمته «أورشليم المحررة» باستدعاء الآلهة: أنت يا من تسكن الأولمب، إليك يا من جبهتك مجلّلة بالنجوم الخالدة، أشعل فى نفسى قبسًا من قوتك الجبارة الخالدة، وزيِّن ملحمتى، واغفر لى إذا تجملت الحقيقة، ووشّيت أشعارى بمفاتن من بدائع خلقك!. ويتوجه **فولتير** فى ملحمته «هنريات» بالدعوات والصلوات للحقيقة، يسألها أن تنشر على كتاباته القوة والروح.

والعقدة، وهى الوسط، مجموع العقبات التى يصادفها البطل فى طريقه حتى يصل إلى التغلّب عليها، ويجب التفرقة بين العقدة الأصلية مثل غضب أخيل، والعقدة الثانوية مثل غضب العواصف، والفيضانات التى تثير الخوف، ولكنها تبعث الحيوية فى الأحداث، وتطوّر العقدة له طريقان: أن يتتبع الشاعر الحوادث حسب تاريخها، ويلحّ عليها واحدة وراء أخرى، كما فعل **تاسو** أو يلقى بنفسه فى قلب الحوادث، ويتحدث، أو يترك أبطاله يتحدثون عنها، كما فعل الشاعر الرومانى **فرجيل**، ٧٠ ق م - ١٩ م، فى ملحمته الإنيادة، ومع الأولى تُعتبر الملحمة بسيطة، وفى الثانية تكون دراما. ويكون حل العقدة بانتصار موفق يدركه البطل بخروجه من المآزق العديدة التى وضعه فيها الشاعر، ويجب أن يكون الحل طبيعيا، ومفاجئا، وغير متوقع.

والشخصيات قد تكون من البشر أو الجن أو سكان السماء، وتتحدث نفسيا أو كما يتحدث الناس، و **البطل** هو الشخصية الرئيسية فى الملحمة، يديرها بفكره وشجاعته وعبقريته، مهاب وقوىّ، ليس الشرّ خالصا ولا الخير مصفًّى، وإنما يجئ فى موضع وسط بين النقيضين، وعندما يرتكب الخطأ لا يكون ذلك عن طويّة فاسدة غلب عليها الشر، وإنّما لضعف معيّن فى شخصيته يجر عليه المصائب والويلات، وبقية الشخصيات التى حوله تذهب كل واحدة منها بفضيلة أو رذيلة معينة، فهذا يتصف بالحرص، وغيره بالبخل، وآخر بالتهوّر والاندفاع، وغيره بالتأنِّ والحكمة.

أما **الغرائب** التى تشتمل عليها فكانت من الآلهة والشياطين، والسحر والأرواح، مما كان اليونان يعتقدونه فى جاهليتهم، فلما جاءت المسيحية، ولا تؤمن بشىء مما سبق، حلّ مكانها القديسون والصالحون ومعجزاتهم، وفى العصر الحديث حلّت مكانها الأفكار العلمية والفلسفية، والفضائل الإنسانية من العفة والنزاهة والتضحية، والرذائل من الخيانة والضعف والكذب، على نحو ما نجد فى ملحمة «هنريات» لفولتير.

وغاية **الملحمة** لا بد أن تكون خلقية فتمثل الفضائل فى سموها، والرذائل فى انحطاطها، وأن توقظ فينا أكرم الانفعالات، وهى تعرض أمام إعجابنا بطلها الذى لا تقهره المحن، ولا يغلبه الأعداء، ويستطيع أن يحقق مشروعه وآماله رغم كل العقبات، لأنه مؤيد من وراء قوته بالعناية الإلهية ترعاه.

ويجب أن يكون **الأسلوب** قويًّا، حىّ الصُّوَر، طنّان العبارة، ولغتها الشعر، ولا تؤدى بغيره، ولو أن **فينلون**، ١٦٥١ ـ ١٧١٥، فى روايته «مغامرات تليماك»، و**شاتوبريان**، ١٧٦٨ ـ ١٨٤٨، فى روايته «الشهداء»، كتبا بنثر كله شعر، أو بشعر منثور إذا شئت. وتتعاورها تقلّبات قوية، فتجرى الأحداث فيها على غير ما يشتهى البطل، فتنقلب به الحال من النعيم إلى الشقاء، ومن السعة إلى الضيق، ولا تظهر فيها شخصية المؤلف، فلا يعرف له رأى معين، ولا يفضل شخصية على أخرى.

ويمكن أن يدرس الباحث عدا النقاط التى أثارها أرسطو والنقد القديم قضايا كثيرة معاصرة، مقارنا بينها فى الملاحم المختلفة، مُعِّللاً ومُنَظِّرًا، مثل: الاعتماد على

الآلهة والتماس العون منها، والتجوال عبر الآفاق، والرحلة إلى العالم السفلى، ورفع شأن الأسرة، وجاذبية الديانات والتشوق إلى المهدى المنتظر، والأسلوب والمحسنات البديعية، والبطل وأنداده ومولده على غير المعهود فى المواليد، وبحور الشعر وأوزانه، وزمن الملحمة، وتوافق نهايتها مع أحداث التاريخ المسجلة، وتقبل البطل مصيره بعد أن كان يعتقد أنه فوق هذا المصير، والمقارنة بين أبطال الملاحم المختلفة.

وفيما يتصل بدراسة الملاحم نفسها يبدأونها بأقدم ملحمة عرفها التاريخ، وهى ملحمة جلجامش وهى ملحمة أشورية بابلية ترجع إلى عام ألفين قبل الميلاد، وتدور أشعارها القصصية حول البطل جلجامش الذى كان مستبدا، ثم صادق رجلاً من العامّة . ومن أهم أجزائها قصة الفيضان البابلية، ووصف عالم ما بعد الحياة، ويقال إنها مأخوذة عن قصيدة سومرية، وقد اهتم العراق فى نهضته الثقافية الأخيرة بالملحمة فنشرها من سنوات، وبدأ الوعى بها يحتل مكانا من قلوب النقاد، ولكن الطريق إلى درسها وتحديد مكانتها وتتبع مصادرها لمّا يزل طويلا.

وتليها **ملحمة رمسيس الثانى**، من ملوك الأسرة التاسعة عشرة، وعاش فى القرن الثانى عشر قبل الميلاد، وقاد الحروب المظفرة فى سوريا ضد الحيثيين على امتداد أعوام طويلة حتى انتصر عليهم فى موقعة قادش الحاسمة، ووصلتنا قصيدة طويلة نسبيًا تقص بطولات الملك، وتصوره وقد أخذ «يطلق سهامه عن يمينه، ويحصّن يساره، وعندئذ انقلبت عربات الأعداء البالغ عددها ٢٥٠٠ عربة بخيولها، وكان الجنود الفزعون خوفا عاجزين عن استعمال أيديهم فى القتال، وقلوبهم تضطرب فى صدورهم، فلا يعرفون كيف يصوّبون أو يقبضون على السيف، وألقى بهم الملك فى الماء، والجند الذين كانوا يزحفون على بطونهم لم تقم لهم قائمة. وارتد كل الملوك أعدائه مهزومين، ومبهورين من فرط شجاعة فرعون، ويصيحون: «لِيَنْجُ بنفسه من يستطيع !»، وجرى جلالته وراءهم مثل العُقاب، وهجم عليهم خمس مرات مثل بعل فى أوج عظمته، وأحرق حقول قادش حتى تضيع معالمها، ويمحو أثر المكان الذى وطأته أقدام جموعهم».

ثم إلياذة هومير، وتعود إلى حوالى عام ٨٥٠ ق. م، ونُظِمَتْ فى حروب طروادة

وبمناسبتها، وموضوعها غضب أخيل لما لحقه من إهانة على يد أجا ممنون القائد العام لليونانيين فى حصارهم طروادة، ونتائج هذا الغضب. والإلياذة، ومثلها الأوديسة، ترجمتا إلى كل لغات العالم تقريبا، وعرفت لهما اللغة الإنجليزية وحدها أكثر من خمس عشرة ترجمة، قام بها عدد من كبار الشعراء الإنجليز، وترجمتا إلى اللغة العربية أكثر من مرة، عن اليونانية مباشرة أو عن الترجمات الفرنسية والإنجليزية، وآخرها قام بها الأستاذ درينى خشبة، ترجمها عن الإنجليزية، وهى أعذب الجميع لغة وأسلوبا، وأبعدها فى الوقت نفسه عن الأصل بناء وأفكارا، ونشرتا أخيرا فى طبعة شعبية فى سلسلة روايات الهلال التى تصدر فى القاهرة عن دار الهلال، الإلياذة فى أكتوبر ١٩٦٩، والأوديسة فى يناير ١٩٧٠.

وتأتى بعدها ملحمة مهابهارتا الهندية، وهى من أشهر الملاحم العالمية، وأطولها فى الأدب الهندى، وكُتِبَتْ فى اللغة السنسكريتية، وتتألف من مئتى ألف بيت من الشعر تقريبا، وموضوعها الحرب التى دارت بين فرعين ينحدران من بهاراتا، ومغامرات كريشنا، وتاريخها غير محقق تماما، ولكن أقدمه يعود إلى منتصف القرن الرابع قبل الميلاد، ومارست تأثيرا بالغًا فى الأدب العالمى، وبخاصة أسطورة كريشنا، فى المسرحيات والملاحم وحتى الشعر الغنائى، وترجمت إلى عدد كبير من اللغات الأوربية الحديثة، كاملة أو فصولا أو اقتباسا، ولا أعرف لها أية ترجمة عربية.

وتليها ملحمة الإنيادة، ونظمها فرجيل، سيد شعراء اللاتين، وبطلها إينياس، الذى نجا من حرب طروادة مع بعض أتباعه، بعد أن احتال اليونانيون فى تدميرها، فحمل والده، واقتاد ابنه، وتبعته زوجه، وتسلل فى الظلام، وبعد سفر ومغامرات فى البحار استمرت ست سنوات رسا على شواطئ ليبيا، وفى قرطاجنة تعرّف على الملكة ديدون، وتحابًا، واستجابا لدواعى الحب، ولكن إينياس يرحل بناء على نصيحة الإله جوبيتر تاركا ديدون البائسة تقتل نفسها وتلعن البطل، ويذهب إلى إيطاليا، وينزل فى كهف الكاهنة سبيل، وتتنبأ له بآلام ومغامرات جديدة، ويخبرها بأنه يودّ أن يرحل إلى العالم السفلى ليرى أباه أنشيز، فقادته إلى هناك، وعبر بهما شارون النوتى العابس نهر ستكس، واجتازا عوالم كلها يأس وقنوط ورأيا أصنافا من الأشباح والمردة، وكثيرا من أبطال طروادة، ولقى إينياس

الملكة ديدون، وفى عينيها بغض ملتهب، ووصلا أخيرا إلى الجنة، وأخبر أنشيز ابنه إينياس بما ينتظر جنسه من مستقبل عظيم. والملحمة مترجمة إلى اللغة العربية.

ويدرسون من الملاحم الهندية أيضا ملحمة راميانا، للشاعر الهندى القديم ڤالميكى، وعاش فى القرن الرابع الميلادى، وهى تروى مغامرات راما ابن ملك قبيلة ڤيدهس، وقد تزوج من سيتا ابنة كوشالا، ثم نفاه أبوه أربعة عشر عاما استجابة لرغبة إحدى زوجاته، وأوصى لابنها بهاراتا بالعرش، فأطاع راما أمر أبيه، وخرج بزوجته وأخيه لكشمان إلى غابة فى الجنوب، وكان متدينًا يتردد على صوامع الرهبان، فأعطاه أحدهم سهما مسحورا ينفعه فى شدة ستنزل به. وبعد قليل مات أبوه حزنا على فراقه، فتولى أخوه شئون المملكة، ودعا أخاه راما إلى العرش لأنه أحق به، فأبى أن يغدر بعهد أبيه. وكان رافانا ملكا على جزيرة سيلان فى ذلك العهد، واتصف بغلظ القلب، وقبح الخلقة، وخبث النفس، وذات يوم خرجت أخته تتنزه فى الغابات فرأت راما، فشغفها حبا، ولكنه لم يعبأ بها، فتحول رحيق شفتيها سما زعافا، وقررت الانتقام، وعادت إلى أخيها ووصفت ما عليه زوجة راما من جمال وفتنة، فجن بها، وخرج مع صديق له يبحث عنها فى الغابة، وهما يركبان عربة مسحورة. وبينما راما وزوجته سيتا يجلسان شاهدا غزالا يعدو إلى جانبهم مسرعًا، فودّت سيتا لو تظفر به، فقام راما يطارده، فراوغه الغزال حتى أبعده عن حبيبته، فضاق صدره به، وصوّب إليه سهما لكى يأتى عليه، ولم يكن هذا الغزال إلا صديق الملك رافانا، فلما أصابه السهم صرخ بقوة، مقلّدا صوت راما، ففزعت زوجه، وأرسلت أخاه لينقذه، وحزنت الطبيعة لحزنها، ثم نظرت فرأت إلى جانبها كاهنا يضم بين جنبيه قلب شيطان، ولم يكن إلا الملك رافانا، جاءها متنكرا، قبل أن يعود زوجها، وحملها إلى قصره.

وعاد راما إلى المكان الذى ترك فيه زوجته فلم يجدها، فمضى فى الغابة يبحث عنها، ولمّا علم بأمرها أسرع إلى الجنوب، ومرّ بقبيلة تشبه القردة، أعجبت به وبشجاعته، وخرج منها جيش من المتطوعين معه، يؤيده على عدوه، فلما بلغوا الشاطئ الجنوبى وحال بينهم البحر وبين جزيرة سيلان، عادت القردة إلى جبال هملايا، وحملت منها أثقالا لا حصر لها من الصخر، ألقت بها فى الماء لتبنى جسرا بين

الشاطئين، ورق إله البحر لحال راما فرفع القاع ليهوّن على القردة مهمتها حتى أكملتها، وجاز الجسر مع جنوده، وحاصر مدينة عدوه، الذى خرج إليه فى جند كثيف، ومع ذلك لم تتزحزح القردة عن موقفها سبعة أيام بلياليها، ويئس رافانا فخرج إلى راما يريد أن يقتله بفأسه، فعاجله هذا بالسهم المسحور الذى أعطاه له الراهب لينتفع به فى وقت الشدة، وأخرج زوجته من سجنها. وخشى راما أن يكون رافانا قد دنّس طهرها، فأوقد نارًا، وألقى بها فيها، لتحترق إن كانت آثمة، وتنجو إن كانت بريئة طاهرة، فوثبت سيتا إلى جوف اللهب، ولكن آجنى إله النار أعادها إلى زوجها، فضمها إليه، وعينه تفيض من الدمع فرحًا. وهذه الملحمة مترجمة إلى كل اللغات الأوربية الحديثة، كسابقتها الهندية، وفى انتظار من ينقلها إلى اللغة العربية.

ويتضمن المنهج ملحمة بيوولف الإنجليزية، وتعود إلى القرن الثامن الميلادى، وأقدم نص مكتوب لها يرجع إلى القرن العاشر، ولم تطرح على بساط البحث إلا فى القرن الثالث عشر الميلادى، وتدور حول بطولات بيوولف، ذى القوة الخارقة، والشجاعة المنقطعة النظير، وذاع صيته حين قتل عددا من وحوش البحر، وهو يسبح سبعة أيام وسبع ليال ليصل إلى فنلندة، وصار بيوولف وصيا على ملك الدنمرك، وكان يهدد المملكة تنين بحرى أسطورى، يغير عليها ويجتاح قاعة الملك، يقتل من يشاء كل ليلة، فقتله بيوولف، وعندما جاءت أم التنين تنتقم له، دارت بينهما معركة هائلة انتهت بقتلها. وأصبح بيوولف ملكا على منطقة فى جنوب السويد، وشاء القدر أن يهددها وحش بحرى أسطورى آخر، وكان بيوولف قد أصبح شيخا عجوزا، لكنه خاض معركة فاصلة ضد هذا الوحش، وتخلىّ عنه رجاله عندما اشتدت المعركة إلا تابعًا واحدا هو: ويجلاف. واستطاع التنين أن يصيب بيوولف بجراح قاتلة، وقبل أن يموت كان ويجلاف قد قتل التنين، وأوصى بيوولف أن يخلفه ويجلاف على العرش، وبأن تحرق جثته، ويوضع رمادها فى تابوت فوق أعلى التلال التى تسيطر بموقعها على البحر.

ويدرسون من الملاحم الشرقية الشاهنامة الفارسية، أو كتاب الملوك العشرة، وهى من تأليف الحسن بن على الطوسى، واشتهر باسم الفردوسى، المتوفى عام

٤١٦ هـ = ١٠٢٥ م، وترجع شهرته إلى نظمه هذه الملحمة القومية الفارسية، وأنجزها فى قريب من ثلاثين عاما، وأخرجها فى ستين ألف بيت من الشعر، والتقط مادتها من أقاصيص الأبطال، وتواريخ الملوك، وأساطير العامة، وتدور معظم الأحداث حول البطل رستم، وهو إنسان غير عادى، تحيط بمولده الخوارق، وإذا سار زلزلت الأرض تحت قدميه، وفى الحرب لا يقف أمام قوته وشجاعته شىء، فيفتح البلاد، ويأسر الجنّ، ويقود الجيش على امتداد مئتين وسبعين عامًا فى الحرب بين الإيرانيين والتوارنيين، وكان هؤلاء بقيادة بطلهم أفراسياب، وامتد به الملك أيضا أربع مئة عام. ويجمع النقاد الشرقيون والغربيون على الإعجاب الشديد بها، ومع أنها لم تترجم إلى العربية كاملة توجد حولها دراسات وافرة.

وكان من نصيب الفرنسيين دراسة ملحمتهم أغنية رولان، وتدور أحداثها حول حملة شارلمان ملك الفرنج على الأندلس الإسلامى، ومحاولة احتلال مدينة سرقسطة، والقتال الذى دار بينه وبين المسلمين، وتمزّق جيشه شذر مذر، وأُبيد عند ممر رونشفالة فى ١٥ أغسطس عام ٧٧٨ م = ١٦١ هـ،وترك ذلك صدى قويا فى ذواكر الناس، فبدأوا يتغنون بقصائد قصيرة تدور حول أبرز أبطالها وأكثرهم إثارة، وأشدهم شجاعة فى الحرب، ويتناقلونها جيلا بعد جيل، إلى أن انتهى بها الحال إلى فم الشعراء الجوّالين[٦]، فزادوا فيها، وأخذوا ينشدونها فى قصور السادة، وبلاط الأمراء، والميادين العامة والأسواق، وأعطاها أحدهم طابعها النهائى الذى وصلنا قبل معركة «هستنجز» فى ١٤ أكتوبر ١٠٦٦ م، لتشجيع النورمانديين فى حربهم ضد الأنجلوساكسون، وبطلها رولان كان حاكما لمقاطعة بريتانيا فى جنوب فرنسا، ومات فى المعركة، وتحوّل إلى بطل أسطورى، ونُسِبت إليه أعمال خارقة، فهو يقاتل ويهزم الأعداء حتى بعد أن قُطعت رأسه، وتقدم لنا المصادر العربية معلومات لا بأس بها عن الأصول التاريخية لهذه الملحمة.

وفى الجانب الإسبانى يدرسون ملحمة السِّيد القنبيطور، وهو بطل نصف عربى ونصف إسبانى، نصف مسلم ونصف مسيحى، وعاش فى الأندلس، وتوفى فى مدينة بلنسية عام ١٠٩٩ م، أما الملحمة فقد نظمت بعد موته، وقد درسنا الملحمة تفصيلا،

(٦) لمعرفة طبيعة الشاعر الجوال، انظر كتابنا: ملحمة السيد، ط٣ دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣.

وترجمنا نصها كاملا، فى كتابنا: «ملحمة السيد»، وصدرت الطبعة الثالثة منها عن دار المعارف عام ١٩٨٣.

ويدخل فى منهج الدراسة أيضا الملحمة الألمانية نبيونجنليد، وتعود إلى القرن الثانى عشر الميلادى، ومؤلفها مجهول، وموطنها الأصلى بعض مناطق النمسا، واستمدت أخبارها من هجرات القبائل الجرمانية التى سبقت تأليفها، وأخبار أخرى تعود إلى عصور الوثنية والمسيحية الأولى فى أوربا، وتنقسم أحداثها إلى جزئين أساسيين: أولهما يدور حول بطولات سيجورد وزواجه من كريمهيلد ومصرعه، والثانى حول انتقام كريمهيلد لمصرع زوجها.

ويدرسون من الملاحم الحديثة اثنتان انحرفتا عن الدين، إحداهما إنجليزية والأخرى فرنسية، أما الإنجليزية فهى ملحمة الفردوس المفقود، للشاعر الإنجليزى ميلتون ١٦٠٨ ـ ١٦٧٤، وجاءت فى اثنى عشر نشيدا، وتحكى خروج آدم من الجنة على إثر إغوائه، ولكن الشخصية الأولى فيها شخصية الشيطان فى تمرّده، ويورد المؤلف كثيرا من آرائه على لسان الشيطان، ويشعر القارئ بأن هذا التمرد فيه كبرياء غير ممقوته فى كل جوانبها، وأما الفرنسية فملحمة هنريات للشاعر الفرنسى فولتير، ولم تصادف قبولا لدى الفرنسيين بعامة، وعاشت فى الدراسات الأدبية فحسب، لأن كاتبها عاش مناهضا للكنيسة وسلطانها، وفيها سب القساوسة، وسخر من مظاهرهم، وتحامل على نفاقهم، وهزئ بالمؤرخين.

وأهمل المنهج تماما دراسة أية ملحمة عربية، وقضية الملاحم فى الأدب العربى شائكة ومعقدة، ولا يتسع المجال للحديث عنها هنا، وبحسبى أن أشير إلى أن المستشرق الإنجليزى براون يرى أن «الشاهنامة لا يمكن أن ترقى إلى مستوى المعلقات العربية»[٧]، ومردّ الأمر إلينا فيما أرى، لأن رأينا فى القضية لمّا يتضح، ولم يأخذ بَعْدُ شكلا علميا، منهجيا ومحدَّدا.

وفى مجال الحركات الأدبية، يتتبعون سيرها فى أكثر من بلد، أو يمتدون بالدراسة

---

(٧) براون، تاريخ الأدب فى إيران من الفردوسى إلى السعدى، ترجمة الدكتور إبراهيم الشواربى، ص ١٦٨، القاهرة ١٣٧٣هـ ١٩٥٤.

فتشمل أوربا وأمريكا، وهو جانب من اهتمامات الأدب العام، والحركات الأدبية كثيرة ومتشعبة، وبحسبنا هنا أن نلقى نظرة على النقاط التى يتألف منها منهجهم فى دراسة الرومانسية، فهم يتناولون بالبحث: تفضيل العاطفة على العقل والحكمة، والإيمان بالفطرة وتقديمها على غيرها مما يصنع الإنسان، والإصالة الفردية على التعميمات المبهمة عن طبيعة الناس، وظهور الرعشة والاضطراب والحيرة فى أسلوب الرومانسيين، والتعلّق بالمثل الأعلى والمضى به إلى أبعد الحدود زمانا ومكانا، واستجلاء خفايا الكون والطبيعة مما لا تراه العين ويدق على السمع، وإطلاق العنان للخيال والتمرد على قيود الحياة والفكر، وحب الطبيعة فى صورتها العذراء غير المصنوعة، وتفضيل الفرد على الجماعة، وتحقيق المساواة بين كافة البشر، والوقوف فى وجه الطغاة وأصحاب النفوذ والسلطان، والتمرد على العرف والمواصفات والتقاليد، وتنوع الأشكال والقوالب التعبيرية وتغليب المحتوى على الأسلوب، وإيثار شخصيات من عامة الشعب على النبلاء، وانتقاء الرائع ذى الألوان الزاهية، وبيان نوع الكلمات المستخدمة فى التعبير وتحديد المعجم الشعرى، وتفضيل الأطلال والدمن والآثار والمدن الدارسة، والحزن الدفين، والحبيب الذى لا يرحم، والشوق والجوى، والضرب فى الآفاق، والسعى دون هدف، والصعلكة المفلسفة، والتوفيق الذى يستعصى على البطل حين تجرى الرياح بما لا تشتهى السفن، والانتحار والموت، ومجافاة المعايير الأخلاقية الشائعة ونبذها وتحديها، والزهد فى متاع الحياة الدنيا، وإيثار الوحدة، والهروب من الناس، وتوقف السياق للتركيز على أحداث معينة، وتأمل غير المألوف، وحب الأوطان والتعلّق بترابها، وبراءة النفس وطهارتها فى مواجهة عالم تعافه وتحتقره وتفر منه. وكل هذه النقاط يمكن استخلاصها من الأعمال التى كتبها كبار الأدباء الرومانسيين، وفى مقدمتها: آلام فرتر لجوته شاعر ألمانيا الأكبر، وأتالا ورينيه للشاعر الفرنسى شاتوبريان، وتشايلد هارولد للشاعر الإنجليزى بايرون، وقصص الأمريكى إرفنج وشنطون، وكلها مترجمة إلى اللغة العربية[٨].

(٨) الفقرات المتصلة بالمناهج اعتمدت فيها على مجلة «عالم الفكر»، العدد الخاص بالأدب المقارن، المجلد الحادى عشر، العدد الثالث الكويت ١٩٨٠.

● **إنجلترا والأدب المقارن:**

بدأ الأدب المقارن يدرس فى المملكة المتحدة، بطريقة منتظمة، مع صعود الملكة ڤيكتوريا إلى العرش عام ١٨٣٧م، حين أصدر **هنرى هلام** (١٧٧٧ – ١٨٥٩م) كتابه «مدخل إلى دراسة الأدب الأوربى فى القرن الخامس عشر، والسادس عشر، والسابع عشر» فى أربعة مجلدات، نشرها ما بين عامى ١٨٣٧ و ١٨٣٩، وطُبعت للمرة الرابعة فى نيويورك عام ١٨٨٠، وفى مقدمة الكتاب أوجز المؤلف تاريخ الأدب المقارن، ورأى أن دنييل جورج **مور هوف** الألمانى أوّل من وضـع أسسه، ثم علق على منهجه قائلا: «هناك مزايا ظاهرة دون شك فى هذه النظرة العامة للأدب، والتى تتعرف على أنواعه فى البيئة الواحدة، وامتداده عبر الأحقاب واعتماد بعضه على البعض الآخر، ولأننا لا نملك فى لغتنا غير القليل من هذه الكتابات فقد أزمعت القيام بهذا العبء، وإن كنت غير كفء له، لأنى فيما أرى لا أجد من يستطيع النهوض به خير منى». ولم يقف **هلام** بدراسته عند الأدب، وإنما تجاوزه إلى الفلسفة والقانون والطب واللاهوت.

وبعد ذلك بعشرة أعوام أدخل الأديب والناقد الإنجليزى **ماثيو أرنولد** (١٨٢٢ – ١٨٨٨) مصطلح الأدب المقارن، وجرى فى استخدامه على طريقة الفرنسيين، وأذاعه بين القراء، وناضل بقوة ضد الروح الانعزالى عند مواطنيه بوصفهم سكان جزيرة، ونعى عليهم أنهم مازالوا متخلفين فى هذه المجال، واتخذ من الأدب المقارن سلاحًا، ودعا إلى دراسة الأدب بغير قيود أو حدود، وخلفه فى دعوته جيل عظيم من المؤرخين والنقاد لا مثيل لهم فى عصره.

ثم تلقى الأدب المقارن فى إنجلترا دفعة قوية على يد **بوسنت** وكان فقيها وأستاذا فى فقه اللغات القديمة، واللغة الإنجليزية فيما بعد، وشغل منصب الأستاذية فى جامعة أوكلاند فى نيوزلندا، وهناك ألف كتابه الأدب المقارن عام ١٨٨٦، ونشره فى سلسلة المؤلفات العلمية العالمية، التى تنهض بنشر المؤلفات الهامة، ومن بين ما نشرته كتاب «دراسة فى علم الاجتماع». للعالم الشهير هربرت سبنسر، وكان كتاب بوسنت أول محاولة منهجية شاملة فى مجال المقارنة، وقد تأثّر فيه بأستاذه القانونى

الإنجليزى الضليع **هنرى مين**، فاعتبر تاريخ الأدب المقارن فرعًا من علم الاجتماع وهو شىء طبيعى فى تلك الفترة، فكلاهما ابن شرعى للفلسفة الوضعية التى ازدهرت فى القرن التاسع عشر.

وصف **بوسنت** منهجه بأنه تطبيق لقواعد علم التاريخ على الأدب، ونعى على دارسى الأدب المقارن إهمالهم المنهج التاريخى فى تناول المسائل الأدبية، واعتبر النقد الأدبى ونظريات الأدب خروجا مذموما على ذلك المنهج، وأعلن الحرب على المتخصصين فيها، متمنيا على الله ألا تترك دراسة الأدب فى أيديهم. ومن السهل أن نرمى بوسنت بالخطأ، وهو خطأ تولى التاريخ تصحيحه فيما بعد، ومع ذلك لا يجب أن ننسى أن مؤلف «الأدب المقارن» لم يرد أن يكون المدافع عن علم من الدرجة الثانية، على الرغم من طابعه العلمى الواضح، وهو فى هذا المجال يختلف كثيرا عن الروائى والناقد الفرنسى **زولا** (١٨٤٠ - ١٩٠٢م) الذى دافع فى «الرواية التجريبية» عن النظرية التى تقول: إن السببية تحكم كل أفعالنا بما فيها نتاج الفكر والروح والخيال. ويحذرنا **بوسنت** من الخطر الذى يؤدى إليه استخدام القوانين العلمية آليا، ونحن حين نتحدث عن «التطوّر الاجتماعى، والتطور الفردى، وتأثير البيئة»، كعوامل ذات أهمية بالغة فى الدراسة المقارنة للأدب، لا يجب أن ننسى أنّ هذه القوانين تنطوى على عوامل خفية تمارس تأثيرها على الأدب العالمى أيضًا.

ويرى **بوسنت** أن الأدب المقارن يعتمد على ملاحظة التطور الاجتماعى ومراحله التى تبدأ بالحياة الجماعية للقبيلة، وتنتهى بالحياة المستقلة للفرد، أكثر مما يجب أن يعتمد على ملاحظة «الجو والتربة والحيوان والنبات». ومهمة دارس الأدب المقارن تقوم على تأكيد صدق المبدأ الذى يردّ الثقافة كلها، محلية وقومية وعالمية، إلى القبيلة البدائية، وهكذا نتابع، مع استثناء هنا أو هناك، تطور الحياة الاجتماعية تدريجيا: من العشيرة إلى المدينة، ومن المدينة إلى الأمة، ومنهما معا إلى رحاب الإنسانية التى تشمل العالم كله، وهو المنهج الذى يجب أن نسلكه فى دراسة الأدب المقارن.

ورأى **بوسنت** هذا لا يثبت كثيرا أمام وجهة النظر المعاصرة، لأنه ليس عالميا

بقدر كاف، ولأن صاحبه بلغ نهاية التطرف حين اعتبر دراسة التأثيرات العالمية المتبادلة جانبا ثانويا فى المقارنة ولم يأخذ فى الحسبان حركة التقدم البطيئة التى تحدث داخل كل محيط ثقافى و «حالة كل من روما وروسيا كافية للبرهنة على أن المؤثرات الخارجية حين تتجاوز حدا معينا قد تحوّل الأدب من عامل فى نمو المجموعة التى ينتمى إليها، إلى مجرّد شىء دخيل لا يستحق الدراسة العلمية إلا كإنتاج مصطنع يعتمد على الحياة الاجتماعية بشكل غير مباشر». وهنا يظهر شبح تين مدمِّرا الجانب المنهجى من الأدب المقارن، لأن نظريته «الجنس والوسط واللحظة» ألقت مراسيها بثبات فى المياه الأقليمية، وذهبت ضحيتها، دون أن يُسمح لها بأن تسبح بعيدا فى المحيطات العالمية، ولو أن أتباعه لا يريدون، فيما يبدو، أن يعترفوا بأن الماس جسم غريب على المحار.

والهدف الحقيقى للأدب المقارن، فيما يرى بوسنت، يتمثل فى الوقوف على التطورات داخل الآداب القومية المختلفة، وربطها بتطورها الاجتماعى، «فكل أدب قومى يتطور من الداخل فى الوقت الذى يتعرض فيه لتأثيرات خارجية، ولذا تصبح دراسة التطور الداخلى أهم من دراسة التأثير الخارجى، لأن التطوّر الداخلى ليس مجرد محاكاة لشىء فى الخارج، وإنما تطوّر يعتمد على أسباب داخلية مادية واجتماعية». ودراسة هذه الظاهرة على نحو مقارن تصبح ممكنة فقط حين تسمح الحياة المعاصرة لشعب ما بعدد من الدراسات تتناول تطوره فى وقت واحد، وأن ندرس التطورات التاريخية المتشابهة التى تتقدم أحيانا، وتتوقف أحيانا، وتتقهقر أحيانا أخرى.

ولم يكن بوسنت سعيدا باستخدام مصطلح «الأدب المقارن» الذى أشاعه ماثيو أرنولد، ولكنه وجد نفسه مضطرا إليه، لأن اللغة الإنجليزية لا تعرف تعبيرًا أفضل منه يمكن أن يؤدى هذا المعنى رغم أنه لا ينطبق تماما على المدلول الذى أراده له. وكان بوسنت يفضل الحضارة الإغريقية الرومانية ومع ذلك التمس مادة مقارناته بعيدا عن أوربا فى الغالب، بلغ بها حتى المكسيك، منقبا عن حضارة قدامى الهنود الحمر هناك، واعترف بأن الآداب الشرقية من هندية وصينية تتضمن القواعد الأساسية للأدب العالمى.

* * *

انتهت مرحلة الأدب المقارن التى بدأت فى إنجلترا بجهود هلام، حين ظهرت دراسة سير سدنى لى، صاحب كتاب «النهضة الفرنسية فى إنجلترا: صورة للعلاقات الأدبية بين إنجلترا وفرنسا فى القرن السادس عشر»، وصدر الكتاب فى أكسفورد بإنجلترا عام ١٩١٠، ويقول المؤلف فى مقدمته: «إنه يأمل أن ينجح فى بيان الأهمية التى نعلقها على دراسة الأدب الأوربى، وقد حاولت أن أزيح الستر عن جانب منه». ويشير إلى «أن الدراسة المقارنة للأدب لم تحظ فى هذه البلاد إلا بقدر يسير من الاهتمام، ولم تتم بشكل منظم إلا فى حدود ضيّقة، وبدرجة أقل مما هو حادث فى الخارج، ومع ذلك، فهذه الدراسة تكمّل، فى نظرى، تلك الدراسات اللغوية والجمالية التى تستحوذ على اهتمام الدارسين الإنجليز».

ولكن كتاب سير سدنى لا يعدو فى الحقيقة أن يكون ترجمة غير دقيقة لكتاب **فريدريك لولييه** الفرنسى: «تاريخ الآداب المقارنة، منذ البدء حتى القرن العشرين»، وصدرت الطبعة الأولى منه فى باريس عام ١٩٠٣، ولقى رواجا كبيرا، وحظى بشهرة واسعة، وترجم إلى اللغة الإنجليزية بعنوان: «موجز تاريخ الأدب المقارن»، وصدر فى لندن عام ١٩٠٦، وقبلها بعام كان قد ترجم إلى الإسبانية عن طبعته الفرنسية الثالثة، ومع هذا يمكن القول إنه كتاب سىء المنهج والتخطيط، رغم المادة الوفيرة التى احتوى عليها.

وقبل أن ندرس المناخ الجامعى، والجهود التى بُذلتْ من أجل خلق دراسات مقارنة فى إنجلترا، حيث ازدهرت نظريات هامة وجديدة تماما، يجمل بنا أن نشير فى اختصار إلى الدور الذى لعبه **جريجورى سميث** بعملين يعودان إلى عامى ١٩٠١ و ١٩٠٥ أولهما مقال نشره بلا توقيع فى مجلة Blackwod's Edinburgh Magazine بعنوان: «خطيئة الأدب المقارن»، وحاول فيه أن يقيم نتائج المؤتمر الذى عقد فى باريس عام ١٩٠٠م ورفض وجهة النظر التى عرضها العالمان الناقدان الفرنسيان **برونتيير** و **جاستون بارى**، واعتبرهما علماء فى دراسة المصادر، وتقدّم بنظرية جديدة عن الأدب المقارن بالغة الشجاعة بالنسبة للعصر الذى قيلت فيه، وتشبه فى جديتها وأصالتها وعمقها ما يدعو إليه **رينيه إيتيامبل** فى أيامنا هذه، ودعا إلى تطبيقها على كل الآداب الأوربية، والأدب العالمى بعامة، وهى تستخدم المنهج

الأفقى بدلا من المنهج العمودى، الذى كان يجرى عليه العمل فى أيامه.

وبلغ بنظريته هذه أقصى حدود التطرف حين جعلها تشمل الموازنات متخطيا المنهج الوضعى التاريخى فى مجال دراسات الأدب والنقد، وألغى تماما وجهة النظر المحافظة، التى كان يدافع عنها كل من: **ڤان تيجيم، وجويار**. وأخيرا تمنًى أن يتضمن الأدب المقارن دارسة التأثيرات المتبادلة فى الفنون أيضا: «سواء كان للفنون المختلفة قاعدة جمالية مشتركة أم لا، فإن هذا لا يمنعنا من اكتشاف أنواع معيَّنة من القياس، أو استخدام أحد هذه الفنون معيارا للفنون الأخرى، ويمكن أن نصنع ذلك دون أن يحكم علينا أحد بالدجل».

وأما المقال الثانى فنشره فى «مجلة اللغات الحديثة» بعنوان: «بعض الملاحظات حول دراسة الأدب المقارن»، وتحدّث فيه من جديد عن مؤتمر باريس، ودعا إلى التخلى عن المذهب المحافظ فى المقارنة، وأن نستعيض بدلاً عنها بالنقد الأدبى المقارن، وكان يأمل مع هذا التغيير أن يدفع بالأدب المقارن نحو وجهة جديدة، يتحقق فيها على نحو خاص «وحدة الأدب بدلا من الاختلافات، أو دعنا نقل: الوحدة فى الخلاف».

وأخيرا كتب إنجليزى معاصر، هو الأستاذ **سيس**، فى الملحق التربوى لجريدة التيمز فى عددها الصادر فى ٢٦ مارس ١٩٦٥، ينعى على مواطنيه تباطؤهم، وإعراضهم عن هذا العلم: «لابد من التسليم بأن الأدب المقارن يلقى مقاومة من الجامعات البريطانية بتباطؤها المعهود، إذا قارناها بجامعات أوربا وأمريكا». وهو يرد هذا الموقف المؤسف إلى عاملين: «أولهما أن أساتذة الأدب المقارن فى فرنسا يلتزمون غاية الموضوعية والدقة فى عملهم، مما يجعل العبء ثقيلا على نظرائهم فى بقية البلاد الأخرى، وكثيرا ما ينوءون به. وثانيهما: وجود حدود لغوية، لا تمثل أى عائق أمام مؤرخ الفن والموسيقا، ولكنها تبدو من وجهة نظر جامعية عائقا يحول دون دراسة الأدب المقارن، وتظهر واضحة جلية فى الفصل التام بين أقسام اللغات فى الجامعات البريطانية الهامة».

* * *

وبينما الأدب المقارن يثير كثيرا من النقاش، ويتقدم ثابتا فى خطى بطيئة، كان عليه أن يكافح بقوة لكى تعترف به المؤسسات الجامعية والعلمية، وواجه مقاومة عنيفة من رجال الأدب واللغة، ويرجع ذلك إلى أسباب عديدة، بعضها داخلى يرجع إلى طبيعة الشعب الإنجليزى نفسه، وبعضها خارجى مردّه صلات الإنجليز بغيرهم من العالم، فثمة شعور بعدم الثقة فى غيرهم، إن لم نقل روح العداء لهم، يجعل الإنجليز حذرين فيما يتصل بالأبحاث العلمية الوافدة إليهم، بقدر يبلغ حد التردد والوسوسة. ومن هنا تصوّر رجال التعليم أنفسهم فى حالة دفاع عن النفس ضد النزعة العصرية، والتبسّط الشديد، والتعميات الجسورة فى بعض المواد العلمية ووجد ردّ الفعل هذا مناخا ملائما فى «**التجريبية**» التى كانتِ سائدة إذ ذاك، وفى استقرار التقاليد الجامعية، وفى تصوّر خاص للمبادلات الأدبية، وغلبت فكرة الرابطة الأنجلوسكسونية على فكرة العالمية. «لقد عاشت بريطانيا فى أوربا والعالم، دون أن تكون من أوربا أو العالم»، فهى تخاف فى صلاتها الخارجية خطر الإضرار بمصالحها، وتخشى الارتباط الفكرى مع من دونها، وظل الأدب الإنجليزى منزويا فى الجزر البريطانية، يقيم العلاقات مع غيره من الآداب، ويتمثل أفكار الآخرين، ولكن فى أضيق الحدود، ولم يبلغ أبدا حد الاتصال الحقيقى أو المشاركة الفعلية. ومن هنا لم تنشئ الجامعات البريطانية كراسى للغات الأوربية الحديثة، كالألمانية والفرنسية والإسبانية والإيطالية وغيرها، وهى القاعدة الرئيسية للدراسات المقارنة، إلا فى مطلع هذا القرن، أو الأعوام الأخيرة من القرن الذى سبقه فى أحسن الأحوال. ولم تعترف بالأدب المقارن بصفة شبه رسمية حتى عام ١٩٢١م، وهو العام الذى صدرت فيه مجلة الأدب المقارن الفرنسية.

ومع التغييرات العميقة التى اجتاحت العالم بعد الحرب العالمية الأولى بدأت المحافظة الغيور على نقاء الشخصية الإنجليزية تتراجع قليلا، وتفرد مكانا للاهتمام بآراء الآخرين وأفكارهم، فأخذت جامعة كمبردج تقدم برنامجًا اختياريا فى الأدب المقارن، وقلدتها فى ذلك جامعة أكسفورد من عهد قريب، وكانت الجامعات المؤسسة حديثا أشد إقداما، وأقل ترددا، فأنشأت جامعة كول شستر مدرسة للدراسات المقارنة، وجعلت له جامعة برايتون نصيبا فى الدراسات العليا، ولكن دون أن تتعدى الدراسة بأية حال مستوى الباحثين فى مجموعات ويعملون بإشراف أستاذ.

وخلال الحرب العالمية الثانية، فى الفترة ما بين عامى ١٩٤٢ و١٩٤٦، نشرت جامعة كارديف مجلة تحمل اسم «دراسات فى الأدب المقارن»، وصدر منها أربعة وعشرون عددا، وكانت الغاية منها أن تكون استمرارا لمجلة الأدب المقارن الفرنسية التى توقفت أثناء الاحتلال الألمانى لفرنسا، وصدرت تحت رعاية حكومة فرنسا فى المنفى، ولكنها توقفت بانتهاء الحرب، وعودة المجلة الفرنسية الأصلية إلى الصدور.

وفى الفترة ما بين عامى ١٩٤٨، و ١٩٥١ قام طلبة جامعة أبردين فى اسكوتلندة بإنشاء جمعية للأدب المقارن، عمادها الطلاب، ولكنها لم تعمّر طويلا، وعينت جامعة ما نشستر عام ١٩٥٣ أول محاضر فى الأدب المقارن فى بريطانيا، وتلتها جامعة إسكس فأنشأت كرسيا له. وأخيرا فإن كلية اللغات الوسيطة والحديثة فى جامعة أكسفورد أخذت بزمام المبادرة، وقررت فى خريف ١٩٦٤ تقديم فصل دراسى كامل فى «الأدب المقارن والأدب العام»، وكان على راغب الحصول على الدكتوراة فى هذا العلم أن يتخصص فى أدبين قوميين أو ثلاثة، وأن يتقدم برسالة فى ثمانين صفحة، وأن يقدم ثلاثة أبحاث فى حلقة مناقشة. أحدها عن نظرية الأدب والنقد، والثانى عن المشكلات المنهجية، والثالث عن موضوع مقارن يختاره من بين عشرين موضوعا. وفى عام ١٩٦٨ منحت الجامعة أول دكتوراة فى الأدب المقارن، وكان ذلك بمثابة اعتراف رسمى بشرعية الأدب المقارن فى الجامعات البريطانية، ومع ذلك لا يزال الاهتمام بالأدب المقارن فى بريطانيا أقل منه فى الولايات المتحدة، التى استقطبت معظم الكفايات العلمية فى هذا المجال.

وعلى أية حال، لقد ذاب الثلج كما يقولون، ويتوقعون لهذا العلم أن يأخذ فى إنجلترا حظه من العناية، والتقدم، إن لم نقل من الإشراق والتوهج، وأن تشارك المؤسسات العلمية البريطانية فى النشاط الدولى، بعد أن كان العلماء الإنجليز يسهمون فيه مناقشين وباحثين كأشخاص مستقلين.

● **إيطاليا:**

لم يزدهر الأدب المقارن فى إيطاليا كما كان شبابها يحلم ويتوقع، ولم يتحمس

لدراسته عدد كبير من الباحثين، ويعود هذا فى الجانب الأكبر منه إلى الموقف العدائى الذى وقفه من الأدب المقارن الناقد الإيطالى العالمى بنديتو كروتشه، فقد أنكر عليه أن يصبح علمًا مستقلا له غاياته ومناهجه ووسائله.

ولا يوجد فى إيطاليا الآن أى كرسى مستقل للأدب المقارن، غير أنهم، من جانب آخر، يبذلون عناية لا بأس بها بالأبحاث المقارنة، وبخاصة التأثيرات المتبادلة بين الأدب الإيطالى والآداب الأنجلوسكونية، ويكفى أن نذكر الجهود الكبيرة التى قام بها الباحث الإيطالى ماريو براث المتخصص فى اللغة الإنجليزية وآدابها، ثم تلاميذه من بعده.

ويمكن أن نشير أيضا إلى كتاب أتيليو موملبانو «الأدب المقارن» ونشره فى ميلانو عام ١٩٤٨، وجاء إسهامًا لا بأس به من جانب علماء اللغات الأجنبية فى الجامعات الإيطالية، وفيه قدّم تاريخا موجزا لصلة الأدب الإيطالى بالأدب البروفنسالى والفرنسى والإسبانى والألمانى والإسكندنافى واليونانى والرومانى، وحتى بأدب العامية الإيطالية. وغايته من الكتاب أن يؤرخ للأدب الإيطالى، ويهدف فى الوقت نفسه إلى توسيع أفق الطالب الجامعى، وتنبيه الأساتذة إلى أن يصلوا طلابهم بالأدب العالمى وتياراته حين يتحدثون عن الأدب القومى.

ولكن.. لماذا تخلّفت إيطاليا عن مثيلاتها من بقية البلاد الأوربية فى هذا المجال؟. ذلك ما نحاول الإجابة عليه فى السطور التالية.

* * *

على نحو ما فعل الشاعر الألمانى الكبير جوته فى دعوته إلى الأدب العالمى، وجهوده من أجل مفهوم أدبى أوربى يتجاوز القوميات المختلفة، وما كان لذلك من صدى فى فرنسا وألمانيا وبقية بلاد أوربا، عرفت إيطاليا موقفا مشابها تبنّاه ودافع عنه جوزيب مازينى (١٨٠٥ - ١٨٧٢م) وهو الذى ابتدع مفهوم الأدب الأوربى أو أدب الشعب، وعرض رأيه لأول مرة فى مقال نشره عام ١٨٢٩ فى مجلة «أنتولوجيا» التى كانت تصدر فى البندقية، وتخصصت فى نشر المقالات الأجنبية بعد ترجمتها إلى الإيطالية بعنوان: «نحو أدب أوربى»، وذكر فيه بين أشياء أخرى:

« تتفق أوربا فى الرغبات والضرورات، وتتلاقى فى الأفكار والأحاسيس، وتستهدى روحا عامًا عبر سبل متشابهة، إلى غاية مشتركة؛ ومن ثم ينبغى على الدراسات الأدبية، إذا أردنا أن نحميها من العقم، أن تتبنى هذا الاتجاه، وأن تعبّر عنه وتدعمه، أى أن دراسة الأدب لابد أن تكون أوربية فى نهاية المطاف».

كانت دعوة مازينى إلى خلق أدب أوربى على قاعدة قومية، تحمل فى طياتها الكثير من الرومانسية المثالية، وغير ممكنة التحقيق عمليا، والانتصار الذى حققه المذهب الموضوعى، وينهض أساسا على المنهج التجريبى، وازدهر فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، تراجع أمام المثالية التى سادت إيطاليا. ويمكن أن نضيف إلى هذه العوائق يقظة الإحساس القومى عند الشعب الإيطالى، فأخذ يجتر أمجاده السابقة ويحلم بها، ويرفض أى لون من الوحدة الأوربية على امتداد سنوات طويلة، وقد وصف فرانكوسيمون الموقف فى إيطاليا بعد أزمة عام ١٨٤٨، وكانت خاتمة الثورات التى قام بها الوطنيون الأحرار من أجل توحيد إيطاليا فى ذلك القرن، وكُلِّلت جهودهم بالنجاح، فى مقال نشره فى مجلة الأدب المقارن الفرنسية عام ١٩٥٣، عن « بنديتوكروتشه والأدب المقارن»، بأن « الثقافة الإيطالية لم تكن تقدم إذ ذاك غير الطموح إلى الوحدة، وبعث الأمجاد القديمة، فتأثر بها الفكر الإيطالى، ووجهت أعمال الصفوة، وأتت على المذهب الوضعى، والأفكار القديمة السائدة، وأحلّت مكانها ثقافة جديدة، ذات تكوين واقعى ونظرة طبيعية، وبالتالى لا تبحث فى غير الوقائع المادية. ولما تحقق لإيطاليا ما أرادته، عادت تتجه إلى أوربا وما وراءها من جديد».

كان مازينى مناهضا للاتجاه الدينى، واسع الأفق، أمضى أعوامه الأولى منفيا فى إنجلترا، وراسل الصحف الفرنسية والبريطانية، وتنفس جوًّا فكريا يختلف عما كان سائدا فى وطنه، وانتهى فى آرائه إلى أن غاية النقد أن يُعدّ فن المستقبل، وأن يجعل منه فنا جديدا وجماعيا، ويعكس مجتمع الكل فى تطوره، وأن الشاعر يمارس مهمة اجتماعية، وهو - أو يجب أن يكون - رسول المستقبل، وأن فن المستقبل سيكون لونا جديدا من المسرح يحكمه قدر تاريخى. ورغم أنه كان إيطاليًّا متوهجا، كان فى الوقت نفسه أوربى النزعة والاتجاه واهتم بفنون الشعوب السلافية بخاصة، وعاش

يحلم بقصيدة عالمية، وبإنسانية واحدة، تكون إيطاليا محورها، والتقت فى شخصه المبادئ السياسية والأدبية المتصلة بالحرية والإنسانية، والقومية والجماعية، وكافح من أجلها بلا هوادة.

ولكن أهميته، وأهمية الفترة كلها، تتجلى فى أنه مهد المجال لظهور أعظم نقاد إيطاليا فى القرن التاسع عشر، وهو فرانسيسكو دى سنكتيس.

* * *

يعد **سنكتيس** (١٨١٧ - ١٨٨٣) أحد عظماء الرجال فى أوربا القرن التاسع عشر، ومعه بُعِثَ الأدب الإيطالى من جديد، وهو أصلًا من جنوب إيطاليا، وجاء إلى نابولى فى التاسعة من عمره، حيث يقيم عمه، ليواصل تعليمه، فدرس الحقوق كارهًا، ثم رغب عنها إلى الدراسة فى معهد كان المشرف عليه من المتحمسين لمذهب «الصفائية»[٩] فى النقد، فتربى فيه، وآمن بها، وهكذا بدأ حياته ناقدا صفائيا ونحويا، وعمل بالتدريس لفترة، وافتتح مدرسة خاصة به، فى نابولى دائما، ومارس تأثيرا طاغيا على تلاميذه، واشترك فى الحركات الوطنية التى شهدها وطنه، ودخل السجن أكثر من مرة، ونفى خارج وطنه، وعمل أستاذا للأدب الإيطالى فى المعهد الاتحادى للفنون والصناعات فى زيورخ فى سويسرة، ومنها دُعى ليوجه وزارة التعليم فى أول حكومة وطنية، وتولى الوزارة نفسها مرتين. ولم يتوقف طوال حياته عن الدعوة إلى يسار تقدمى معتدل، غير متطرف ولا ثورى، وبشّر بذلك فى البرلمان نائبا، وفى الصحافة كاتبا مرموقا.

بدأ حياته النقدية شكليا، وصفائيا، ووفيا لقواعد النحو، وأصول البلاغة، وحرّر النقد من الاهتمامات الأخلاقية، وفصل الفن عن الأخلاق تمامًا، وكان يرى أنه يتكون من اتحاد الشكل والمضمون، وليس لأى منهما جانب مستقل، يجعل له قيمة منفصلة قبل أن يصبح فنا، ويراه مظهرا صادقا لحياة الشعب، ورمزا لمثله العليا.

---

(٩) الصفائية اتجاه شاع فى إيطاليا فى النصف الأول من القرن الماضى، يدعو إلى صفاء اللغة ونقائها، ويقاوم كل دعوة إلى تطويرها أو التخفف من أصالتها، وبشر بالعودة إلى الإيطالية التى كان الناس يتحدثونها فى البندقية فى القرن الرابع عشر الميلادى، لأنها تمثل لغة العصر الذهبى فى الأدب الإيطالى، وبخاصة ما استخدم منها فى المؤلفات الأكثر شعبية وعفوية.

وعلى أية حال يهمنا من نشاطه القرار الذى أصدره، بوصفه وزيرا للمعارف، بإنشاء كرسى الأدب المقارن فى جامعة نابولى، وعُرض على ألمانى شاب هو **هرفج**، ليكون أول أستاذ يشغله، فاعتذر لأنه لم يستطع، أو لم يرغب، أن ينهض بأعبائه، فظل شاغرا إلى أن شغله **سنكتيس** نفسه من عام ١٨٧١ إلى ١٨٧٥م، وبعد فترة من تخليه عنه خلفه فيه تلميذه المحبب إليه **تورّاكا**، وجاء تعيينه فى نفس العام الذى صرّح فيه **بنديتو كروتشه**، فى مجلته «النقد»، بأنه يرغب فى أن يضع لمناهج المقارنة القديمة نهاية.

ما منهج **سنكتيس** فى الأدب المقارن؟ سؤال ليس من السهل الإجابة عليه بطريقة واضحة وحاسمة، لأن سنكيتس مثل كثيرين غيره من مؤرخى الأدب لم يكن أو لم يرد أن يكون مفكرا منهجيا، ولا يحب الخطط والمناهج، ووصف نفسه فى مناسبات عديدة بأنه عملى، ولو أن ذلك لم يمنعه من أن يقول رأيه بدقة فى عدد من مشكلات الأدب النظرية.

ويبدو من وجهة النظر المعاصرة أن ثمة تناقضا، فى الظاهر على الأقل، بين ما دعا إليه أستاذ المقارنة الإيطالية، وما تضمنه كتابه الرئيسى: «تاريخ الأدب الإيطالى»، فهو يحض فيه على العناية بالأدب القومى نفسه، لأن ثمة حقيقة لا تقبل النقاش، وهى أنّ فهم روح شخص ما، يتوقف بالضرورة على معرفة ما يرتبط به تاريخيا وجغرافيا واجتماعيا وثقافيا، وتكثر التناقضات فى كتابات سنكتيس، كما تكثر فى حياته، فهو يدافع عن استقلالية العمل الفنى من جانب، ولكنه من جانب آخر يأخذ فى الاعتبار دور العوامل التاريخية والاجتماعية. وحين ندرس آراءه بعناية يبدو لنا واضحًا كم كانت نظريات كروتشه عن «صفاء التعبير» تعتمد على أفكار هذا الباحث العميق!.

وحين نحاول أن نلتقط آراءه فى الأدب المقارن من كتاباته المختلفة نجد أنه كان مقتنعا بأن المقارنة ممكنة فى نطاق الأدب القومى فحسب، مثلا بين دانتى وبوكاشيو وكلاهما إيطالى، لأن فى مثلها فقط يمكن أن تتحد الإشارات والرموز، ومع ذلك يرفض القيام بموازنات فى نطاق الموضوع، أو دراسة البواعث والخصائص، سواء ما اتصل منها بالأدب القومى، كالموازنة بين مسرحية هوارس لكورناى ومسرحية

«تربوليه» لفيكتور هيجو، وكلاهما فرنسى، أو بالأدب العالمى كالموازنة التى قام بها **شلجيل** الألمانى بين مسرحية فيدر لإوْربيد الإغريقى ومسرحية فيدر لراسين الفرنسى(١٠). وقد تعرضت صورة سنكتيس مقارنا للاهتزاز، وبخاصة عند ما رفض الموازنات، وتاريخ الموضوعات، وأدار ظهره للتأثيرات المتبادلة فيما وراء الحدود القومية، وهكذا وجدت المقارنة الإيطالية نفسها فى طريق مسدود.

* * *

انتكست المقارنة الإيطالية كثيرا بعد سنكتيس، لأنها صادفت خصما لدودا فى شخص بنديتو **كروتشه** (١٨٦٦ - ١٩٥٢م) ولا يتسع المكان هنا لكى نشير بإفاضة إلى ما يعنيه هذا الناقد العظيم فى حياة إيطاليا، ثقافة وأخلاقا وحضارة، ومع ذلك من الضرورى أن نرسم لحياته ونشاطه صورة مجملة، لتأثيره البالغ فى سير الأدب والنقد فى وطنه بخاصة، وفى أوربا بعامة، ولأن قلة محدودة جدا فى العالم العربى تعرف عنه شيئا.

ولد فى بسكاسيرولى، ونشأ منذ طفولته يحب القراءة، والروايات بخاصة، وحين بلغ التاسعة من عمره كان قد قرأ أمهات الآثار الأدبية الإيطالية، وبتأثير من أمه أحب الفنون والآثار القديمة منذ صغره، إذ تعوّدت أن تصحبه معها إلى كنائس نابولى، وأن يقفا سويا أمام روائع اللوحات الفنية. وفى الثامنة عشرة من عمره فقد أبوبه وأخته الوحيدة فى زلزال، وظل هو نفسه تحت الأنقاض ساعات طويلة، وتعرض فى مراهقته لكثير من الهزات النفسية، وتأرجحت أفكاره بين الإلحاد والإيمان، وفكرّ فى الانتحار غير مرة، ثم وجد فى الكتب العزاء والسلوى فهرب إليها، ووهبها كل وقته، وأمضى فترة قصيرة من حياته فى روما، وعاد بعدها إلى نابولى، وفيها أمضى كل حياته، وارتبط تاريخه بها، وكتب بين جنباتها معظم قصصه،

---

(١٠) فيدر أسطورة إغريقية موجزها أن فيدر زوجة تيسيو وابنة مينوس وبسيفاى، جرؤت على أن تعترف لهيبوليت ابن زوجها بأنها تحبه، وعندما رفض عرضها اتهمته أمام زوجها بأنه يراودها عن نفسها، فتخلى الأب عن ابنه لغضب الإله نبتون، ولكن فيدر أحست بالندم فشنقت نفسها. وهذه الأسطورة ألهمت العديد من الكتاب أداروا حولها مسرحياتهم، وأشهر هؤلاء: أوربيد اليونانى، وسينكا الإسبانى، وراسين الفرنسى.

وأرّخ لها سياسة وأحداثا ومسرحًا وأدبا، ودخل ميدان السياسة وانتُخب عضوا فى مجلس الشيوخ، وعيِّن وزيرا للمعارف، وكان له فى السياسة مواقف قوية، وترك آثارا واضحة فى فكر أمته وثقافتها.

إجمالاً يمكن القول أن **كروتشه** رفع الثقافة الإيطالية كلها إلى أعلى مستوى أوربى، وأدخل فيها بجهد ثقافى لا يكل ولا يمل كل خمائر الثقافة العالمية، الأكثر حيوية وفعالية منها، ولم يقف بجهده عند الالتقاط فحسب، وإنما كان ينتقى، ويخضع ما يختاره لدراسة نقدية واعية، وتقييم فنى دقيق، وأدى لوطنه رسالة عظمى لا فى مجال السمو بالثقافة فحسب، وإنما فى مجالات الحياة المدنية والأخلاقية أيضا.

أنفق **كروتشه** أعوامه الأولى فى دراسات عميقة متنوعة، فى نطاق المذهب الوضعى، وأدرك مبكرا احتضار هذه الفلسفة، فانتقل من دراسة خصائصه إلى دراسة المناهج التى تحكمه، وأدرك فى الحال عدم كفاية الفلسفة المعاصرة، ومسلَّحا بكفاءة عالية فى الكتابة، وقدرة متمكنة من الأسلوب الرفيع، قاد منتصرا حركة عاصفة متمردة ضد العقائد البالية، وكل أشكال الثقافة الوضعية، وتحت راية هذا الفكر الجديد ارتد إلى الماضى، وارتبط مع أشد الأساليب الرومانسية عمقا، وأعمق التقاليد الثقافية الإيطالية العظيمة، ابتداء من **فيكو** (١٦٦٨ - ١٧٤٤) مؤسس فلسفة التاريخ فى أوربا، وانتهاء بسنكتيس الذى تحدثنا عنه فى الفقرة السابقة.

بدأ **كروتشه** إنتاجه الفلسفى والنقدى عام ١٨٩٣ بدراسة موجزة تحمل عنوان: «رد التاريخ إلى مفهوم عام للفن» وانتهى فيها إلى ربط قضية التاريخ بقضية الفن، وكان ذلك كشفا فجائيا، وأثارت دراسته عناية النقاد على غرابتها وجرأتها. وفى العام التالى توسع فيها، إثر مناقشة قامت بينه وبين عالم لغوى، فكان كتابه عن «النقد الأدبى». وبعده انصرف إلى دراسة المادية التاريخية، وكتب فيها سلسلة من الأبحاث على امتداد خمس سنوات كاملة، بين عامى ١٨٩٥ و ١٩٠٠، ولمّا فرغ منها شعر أن آراءه فى فلسفة الفن اغتنت، وانتظمت من تلقاء نفسها فى مذهب، فحملها كتابه «فلسفة الفن»، وانطوى على مذهب فلسفى كامل، ومَصْدَرًا لمشاكل فلسفة جديدة، قرر أن يمضى معها إلى النهاية شارحا، ومفصِّلا، وضاربا الأمثال، وذلك عن طريق إصدار مجلة فلسفية تحمل فكره إلى القراء من مواطنيه

وفى العالم، إلى جانب سلسلة من المؤلفات النظرية والتاريخية تبسط جوانب هذه الفلسفة على نحو أدنى إلى الكمال والبساطة والوضوح.

وفى ٢٠ يناير من عام ١٩٠٣ أصدر العدد الأول من مجلته «النقد»، وسرعان ما فرضت نفسها على الفكر الأوربى أجمع، وكان حظها من التأثير أبلغ من مؤلفات صاحبها نفسه، واتخذ منها سلاحًا يكافح به ضد النقد التاريخى الخالص والاتجاه الوضعى، ويبشر عن طريقها بنظريته فى الجمال كما عبّر عنها فى مؤلفاته، وبلغت من النفوذ قدرا تجاوز الأدب إلى السياسة والفلسفة وتوقفت عن الصدور عام ١٩٤٦، ولكن روحها واتجاهها واصل سيره عبر مجلة أخرى حملت اسم «كراسات فى النقد».

وإلى جانب المجلة واصل نشاطه الثقافى مؤلفًا، فكتب مجموعة من الأبحاث الأدبية والتاريخية القيمة، تمثل مجتمعة دراسة منهجية عميقة لجوانب الحياة الفكرية فى إيطاليا، فأصدر سلسلة «أعلام الفلسفة الحديثة» و «أدباء إيطاليا» و «مكتبة الحضارة الحديثة»، بالاشتراك مع صديقه **جنتيلى**، ١٨٧٥ - ١٩٤٤م، الذى زامله فى تحرير مجلة «النقد» أيضا، ولو أن السبل تفرقت بهما فيما بعد، ومضيا كل فى طريق فقد آثر جنتيلى أن ينضم إلى الفاشية، وأمسك كروتشه بنفسه عن السقوط.

وفى عام ١٩٢٢ استولى الفاشيون الإيطاليون على مقاليد الحكم، وجثموا على أنفاس الشعب الإيطالى حتى هزيمتهم فى الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٣، وخلال أيامهم تأكدت شهرة **كروتشه** الواسعة، وطوّقه مواطنوه والعالم كله بالإجلال والتقدير، لأنه قاوم طغيان الفاشية بقوة وإصرار وصلابة، واتخذ منها على الدوام موقفا ناقدا ومعارضا، وأقام فى وطنه لم يبرحه أبدا، رغم تعرضه لكل ألوان الأذى، ورغم كل الدعوات التى وُجِّهتْ إليه من الخارج، فظل المثل الهادى، والفكرة الموحية، لمثقفى إيطاليا وشبابها، فى كل ساعات العسرة والضيق. وبعد أن تحرّرت إيطاليا من الفاشية والألمان شارك بإيجابية ونشاط فى الحياة العامة، وبقى دائما، فى استقامته وتلاحمه وتماسكه، أستاذا قدوة، ولم يتخل عن رسالته كاتبا أبدا، رغم امتداد عمره ووهن قوته، حتى آخر يوم من حياته.

كان ناقد إيطاليا الكبير صاحب أسلوب سهل ممتنع، عذب وجميل، لا فى

الفلسفة وحدها، وإنما فى التاريخ والنقد أيضا، وتميّز بالثقافة العريضة الواسعة، وجمع فى حواره بين اللطف والرقة والصلابة، على نحو لا يتأتى إلا لقلة نادرة، وجدّد المفاهيم المتصلة بالفن واللغة والنقد الأدبى وتدوين التاريخ، وأصبحت أبحاثه جوهرية لفهم الثقافة الإيطالية الجديدة، وقواعدها الجمالية، وناضل بقوة ضد نظريات المذهب الوضعى، التى تحصر الفن فى الواقع المحسوس فقط، أو تعرضه ثمرة الجنون والشذوذ، أو تجعل منه وسيلة لتلقين الحقائق، أو الدعوة لموضوعات ذات طابع اجتماعى.

وانتهى **كروتشه** إلى أن **الفكر والحقيقة** شىء واحد، وأن **المعرفة** ليست علاقة بين الفكر وموضوع مستقل عنه، وإنما هى الفكر نفسه فى إدراكه لذاته، والفكر له صورتان، أو لونان من النشاط: **نظرى** يتجه إلى **المعرفة**، **وتطبيقى** غايته **الإرادة**، أوهما بتعبير آخر **العلم والعمل**، ولا يعنى بالإرادة هنا معناها الفلسفى من أنها أساس الكون، ومبدأ الأشياء والواقع، ولا معناها المجازى حين يُراد بها كل فعل يقوم به الفكر البشرى، وإنما باعتبارها نشاطًا للفكر يختلف عن التأمل النظرى للأشياء، وينتج أعمالاً لا معارف، ويكون العمل عملاً حقا بقدر ما يكون إراديا، وإلا فهو حركة مجردة، وواقعة مادية physique، وإرادة العمل تتضمن بداهة إرادة العصيان.

والمعرفة لها صورتان: حدس وليد المخيلة، وبه ندرك الصور الجزئية الفردية، وهذا هو **الفن**، وفكر يجىء عن طريق الذهن، وبه تدرك العلاقات الكلية، وهذا هو **المنطق**، فهى إمّا مبدعة صور أو منتجة **تصورات**.

والتطبيق، أو العمل، له صورتان: **اقتصادية** تهدف إلى تحقيق طموحات فردية، غايتها النفع، **وأخلاقية** تستهدف غايات كلية تتجه نحو **الخير**.

ومن ثَم يتألف من **العلم والعمل**، بصورتيها، مفهومات أربعة تستنفد الحقيقة: **الجمال والحق والمنفعة والخير**. ويطلق على هذه الجوانب الأربعة من الحقيقة، أو الفكر، اسم اللحظات الأربع، وهذه اللحظات ليست منفصلة فيما بينها، وكل واحدة منها تمثل الحقيقة الواقعة كاملة. ففى اللحظة الأولى تتمثل الحقيقة بكاملها جمالاً، وفى الثانية حقًا، وفى الثالثة منفعة، وفى الرابعة خيرا.

والنشاط الفنى أول خطوات الفكر، وهو الصورة المبكرة له، وهو حدس خالص، والحدس هو الإدراك المباشر لحقيقة فردية جزئية خاليًا من أى عنصر منطقى، والمعرفة الفنية، أو الحدسية إن شئت، تسبق المعرفة المنطقية، وهذه تقوم على تلك، ولكن الأولى لا تقوم على غيرها، لأنها فجر كل معرفة. وفى دراسته عن «الحدس المحض والطابع الغنائى للفن»، ونشرها عام ١٩٠٨، استعاض عن مصطلح **«الحدس المحض»** بمصطلح جديد هو **«الحدس الغنائى»**، وبذلك حلّ مشكلة العلاقة بين النشاط الاجتماعى ومحتواه، وهى مشكلة لم يستطع **سنكتيس** قبله أن يحلها، وتركها كما هى.

أوضح كروتشه أن الفن تعبير عن شعور، أو هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التى يحسها الفنان وبين الصورة التى يعبّر بها عن هذه العاطفة، أى بين الحدس والتعبير، ولذلك **لا يمكن تصنيف الفنون والأجناس الأدبية بصورة نهائية**، لأن الحدس شىء فردى، وجديد دائما، ولا نهاية لعدده، وليس للتصنيفات التى يضعها النقاد للفنون، وفى داخل الفن نفسه، قيمة ثابتة، ومثلها القوانين التى يضعها النقاد الذين يلتزمون مذهبا بعينه، تجريبيا أو نفعيا، عقليا أو صناعيًا، اجتماعيًّا أو نفسيًّا، حقيًّا أو أخلاقيًّا بوجه خاص، ويرون قيمة الأثر فى التزامه القواعد، أو إحداثه اللذة، أو توليده الحقيقة، وما إلى ذلك، وهم يرون - مثلا - أن الأثر الفنى الذى يخرج على قواعد الأخلاق قبيح مهما كان فى إبداعه جميلا.

الفنان مبدع لا أكثر، أى إنسان يحب ويعبّر، ومن حيث هو كذلك ليس عالمًا ولا فيلسوفًا ولا أخلاقيًّا، ويمكن أن نصفه بالأخلاقية وعدمها إنسانًا، أما من حيث هو فنّان خلاق فلا نستطيع أن نطالبه بأكثر من التكافؤ التام بين ما يبدع وما يشعر به. وعلى الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتعبد لا موقف القاضى أو الناصح، فهو فنان آخر يحس ما أحسه الفنان الأول، ويعيش حدسه مرة ثانية، والاختلاف الوحيد بينهما أن الناقد يعيش واعيا ما عاشه الفنان غير واع.

وإذا كانت فلسفة الفن هى علم الحدس الخالص، فإن المنطق علم المفهوم المحض، والحدس لا يقوم على المفهوم، لأنه أول صور المعرفة، وعلى العكس، يقوم المفهوم على الحدس، لأن الحدس موضوع المعرفة العقلية، ومجالها معرفة العلاقات

القائمة بين الأشياء، وهذه الأشياء هى الحدوس، وبدونها لا يمكن وجود **المفهوم**، وهو عند **كروتشه** يختلف عنه عند **أرسطو**، فالأول يراه الفكر نفسه وقد بلغ مرحلة التعميم، ويراه الثانى **مفهوما مجردا** لا يزيد على أنه التعميم نفسه.

وفيما يتصل بالجانب التطبيقى **للحدس**، وهو **العمل**، يرى كروتشه أنه بدون **معرفة** لا تكون هناك **إرادة**، وبوسعنا أن نعقل معرفة مستقلة عن الإرادة، أما الإرادة المستقلة عن المعرفة فلا تعقل، لأن الإرادة الحقة لها عينان، وأما الإرادة العمياء فليست إرادة. وأنَّى لنا أن نريد إذا لم تكن أمامنا **حدوس تاريخية، أى إدراك للأشياء**، وحدوس **محضة، أى تخيّل للممكنات**، وروابط منطقية بين هذه الأشياء توضح طبيعتها. وأنَّى لنا الإرادة الحقة إذا كنّا لا نعرف العالم الذى يحيط بنا، وأسلوب تحويل الأشياء بالتأثير فيها؟.

فالنشاط العملى، أو الإرادى، لا يستقل عن المعرفة، ويجىء فى صورتين تتضمن ثانيتهما الأولى: النشاط **النفعى**، أو الاقتصادى المحض، والنشاط **الأخلاقى**، ويهدف الأول إلى **غايات فردية**، وهو «**جمال**» الحياة العملية، ويهدف الثانى إلى **غايات كلية**، وهو **منطقها**. وهذه اللحظات الأربع: الجمال والحق والمنفعة والخير، يرتبط بعضها ببعض ارتباطا دائريا، فاللحظة الأولى شرط فى الثانية وتتوقف على الرابعة، والثالثة تتوقف على الثانية وشرط فى الرابعة، وهكذا تدور الحياة: حدس، **فمنطق**، فاقتصاد فأخلاق.

وفى ضوء هذه الأسس مضى **كروتشه** يوضح بالتدريج مفاهيم الذوق والعبقرية، ووظيفة النقد، وتاريخ الأدب، والنشاط الجمالى، والمضمون والصورة، وحدّد طبيعة اللغة، وأنها بالدقة ثمرة النشاط الجمالى فى لحظة الخلق الخالدة، وميّز التعبير الشعرى بمعناه الدقيق عن بقية أنواع التعبير الأخرى، كالارتجال والخطابة، وكلاهما ينتمى إلى الجانب التطبيقى، وهو وليد النشاط الفكرى الخالص، وفيه يتدنَّى الخيال ليصبح كلمة، أو رمزا على فكرة فحسب.

وهو يرى أن الأعمال الأدبية، وتمثل الجانب الأعظم من ثقافة شعب ما، شكل من الحضارة، وتعبير عن ذوق الشعب، ونموذج يومئ إلى روحه ومدنيته الخاصة، وفيها لا يجب أن نبحث عن عبقرية المبدع المتفرّدة، وإنما عن انتشار حضارة

الحرف، كأى جانب آخر من جوانب الحضارة، فلسفية أو سياسية أو اقتصادية أو غيرها. ومثل هذه الأعمال نادرا ما تكون خَلْقا عبقريًا خالصًا، وكثيرا ما تعكس رؤى العبقرى، وقد تَمَثَّلَ رغائب شعبه، وطَوَّرها، ورَتَّبَها، لتجىء فى قالب يرضى عنه الشعب، وتعكس فى الوقت نفسه حاجاته المشتركة، أدبية وثقافية والجانب الأكبر من الروايات والقصائد، والمسرحيات بأنواعها المختلفة، ومثلها فى ذلك المعمار والموسيقا والرسم وغيرها، أعمال حضارية، تمثل الشعب بدقة فى لهوه وطربه وثقافته، وليست مناط موازنة، أو منافسة، بينها وبين صاحب الأصالة الشعرية الحقة. ومثل هذا التمييز يساعدنا كثيرا على فهم تاريخ الحضارة الأدبية، وعلى تكوين رأينا ناقدين.

كذلك عرض بطريقة بالغة الوضوح والروعة لقضية العلاقة بين الأخلاق والشعر، ويرى أن الشعر بمعناه الدقيق لا يخلق حقيقة ولا خُلُقا، ومع ذلك يتغذى بكل ما تنطوى عليه نفوسنا، وما تملكه شخصيتنا من ثراء، وهى أخلاقية فى الجانب الأكبر منها. فليس من مهمة الشعر أن يخطب أو يعظ أو يستهدف إقناعات خلقية، ولكن روح الشاعر لا يمكن أن تدير ظهرها لتجربة الروح الإنسانى الواسعة، ولا يمكنها أن تستهدى غير النقاء، أى الأخلاق، وتزداد فتنة الشعر وروعته بقدر ما تكون شخصية الشاعر أشد تحليقا وأكثر سموا.

وفيما يتصل بالعلاقة بين التاريخ والشاعر حدّد مفهومه من التاريخ، وانه يعنى به الوقائع والمثل العليا للمجتمع، سياسية أو دينية، فى عصر من العصور، وانتهى إلى أن الخَلْق الشعرى لشاعر ينتمى إلى هذا العصر حدث لا يصدر عن التاريخ، ولا يحدد هذا مساره، وكل خلْق شعرى كامل فى نفسه، ومستقل عن أى شىء آخر، ولكن المادة والفحوى، فكريا وإنسانيا، يتوقفان على ما يتغذى به الشاعر، ويثريان باتساع فكره، وعميق صلته بالتاريخ، وما يحمل فى أعماقه من أغذية خفية، وخمائر فعالة، ومن ثم فهى تعكس خفق الحقبة التاريخية التى عاشها الشاعر أو الفنان. فالتاريخ لا يحدد العمل الشعرى، ولا يشكله، ولكنه يصنع الظروف التى تطوّقه، وليس ممكنا أن نتعمق فيه، وأن نفهمه جيدًا، دون أن ندرك واعين الظروف الأخلاقية والتاريخية، التى ولد بينها، ولوّنته، دون أن تصبح له قيدا أو تحد من حريته».

وأخيرا يتحدث عن الرأى القائل بأن هناك أشكالا فنية خاصة، وأن كل شكل منها له مفهومه وحدوده وقوانينه الخاصة، وكيف تجسدت هذه الفكرة فى مذهبين، يُعرف أحدهما باسم **نظرية الأنواع الأدبية**، وتقسم الأدب إلى غنائى ومسرحى وملحمى، وروائى وقصصى، وإلى ملهاة ومأساة وغيرها. ويُعرف الثانى باسم **نظرية الفنون**، وتقسمها إلى شعر وتصوير ونحت وعمارة وموسيقا وتمثيل وغيرها. وفى بعض الأحيان يعدون النظرية الأولى جزءا من الثانية، وهى تقسيمات تعود إلى الحضارة اليونانية، ولا تزال شائعة فى أيامنا هذه، وكثير من الكتاب يؤلفون فى فن المأساة، وفن الملهاة، وفن الفكاهة، وغيرها، إلاّ أن ضررهم محدود، لأن الناس قلّما يصغون إليهم، فهم يكتبون لأنفسهم تسلية، أو ليحتلوا مركزا علميا، ولكن الأدهى أن النقاد أنفسهم يحكمون على الآثار الفنية بالنسبة إلى النوع أو الفن الذى تنتسب إليه فى رأيهم، وهم فى هذه الحال لا يبرزون جمال الأثر أو قبحه، وإنما يبحثون عن التزامه القواعد أو خروجه عليها، وشاع هذا الاتجاه، حتى أصبح تاريخ الأدب والفن تاريخا للأنواع الأدبية والفنية، وأدى هذا إلى تجزئة أعمال الفنان الواحد، وهى تكون وحدة فى الواقع، مهما تكن الصورة التى جاءت فيها، غنائية أو قصصية أو مسرحية، ومن ثم يمكن، مثلا، أن نعدّ شاعرا مثل أريوستو (١٤٧٤ ـ ١٥٥٣) بين رجال النهضة الذين تعهدّوا الشعر اللاتينى تارة، وبين الغنائيين الذين كتبوا باللغة العامية تارة أخرى، وحتى بين كتاب الملاحم، أو الهجائين، إلى آخر ما هنالك من أنواع، يمكن أن نجد له مكانا بينها.

وما من أحد يجهل أن التاريخ الأدبى مملوء بالحالات التى يخرج فيها الفنان العبقرى على الأنواع الأدبية والفنية المقررة، فيحمل عليه النقاد، ولكن حملتهم لا تطفئ إعجاب الناس به، ولا تحد من ذيوعه، ومع الزمن يجد النقد نفسه فى حاجة إلى أن يتساهل بإزائه، فيوسّع نطاق النوع الأدبى ليشمله، أو يقبله جنسا جديدا، وهكذا تستمر عملية تحطيم القيود، وقلب القواعد، مع كل أثر عبقرى جديد. ولكن من الحق أيضا أن هذه الشبكة من التصنيفات ذات فائدة، لا تتصل بالإبداع الفنى، فهو عفوى وتلقائى، ولا بالحكم عليه فهذا أمر فلسفى، وإنما من قبيل الحصر والإحصاء لآثار لا تنتهى، وذلك شىء يفيد الذاكرة، ويعينها على

الانتباه، وهو أمر محمود ولا غبار عليه، ما دمنا لا نجعله مبدأ فلسفيا، ولا مقياسا للحكم على الفن.

غير أن هذه الأجناس والأصناف تسهل المعرفة، وتيسر التربية الفنية، لأنها فى مجال المعرفة أشبه بقائمة تذكر فيها أهم الإبداعات الفنية، وهى فى التربية مجموعة من النصائح الضرورية أوحت بها الخبرة العملية الفنية، والمهم ألا نخلط بين القوائم والواقع، أو بين الأحداث والأوامر الظنية وبين القواعد الصارمة، وهو خلط نقع فيه بسهولة، ولكن نستطيع، ويجب أن نقاومه. إنّ كتب الأدب والبلاغة والنحو والعروض والموسيقا والتصوير وغيرها، إنّما هى أولا قوائم بالأعمال الفنية، ومجموعات من النصائح، وتتجلى فيها، ثانيا، ميول إلى تعبيرات فنية خاصة، وفى هذه الحالة يجب أن نعدها من «الفن المجرّد» الذى لا يزال فى مرحلة التأهّب والتحضير، ونجد فيها، أخيرا، محاولات لفهم موضوعها فلسفيا، ولكن يفسدها خطأ التقسيم إلى أنواع وفنون، على نحو ما انتقدنا، ومع ذلك فهى تناقضات تمهد السبيل أمام النظرية الصادقة فى فردية الفن.

* * *

توقفنا عند كروتشه حياة وفلسفة ومنهجا لأنه كان من أشد خصوم الأدب المقارن فى إيطاليا وخارجها، وجاءت معارضته على استحياء فى البدء، فذكر فى مقال له نشره عام ١٨٩٤ أن البحث عن النظائر والمشابهات فى الآداب المختلفة ليس بالمنهج المستقل، وإنما يعين على تفسير النصوص الأدبية والحكم عليها، وليس المنهج المقارن إلا مجرّد أداة أو وسيلة يمكن بها عقد مقارنات تاريخية أو العثور على أمثلة قد تكون أقرب إلى الكمال.

وجاء أول هجوم عنيف وصريح له بعد ذلك بسنوات، فى مقال له نشره فى مجلته «النقد» عام ١٩٠٣ بعنوان «الأدب المقارن»، وجاءت أفكاره مفاجئة، وعنفه مدهشا، لأن كروتشه نفسه نشر فى الأعوام التى سبقته بعض الدراسات عن التأثيرات الإسبانية فى الأدب الإيطالى، وفى هذا المقال اتهم كروتشه الأدب المقارن بأنه لا يعين على فهم النصوص الأدبية، وإنما يعوقنا عن الوصول إلى عمقها ودقة تقييمها، ذلك أن كل ما يفعله أنه يتلقف الصورة النهائية للعمل الأدبى، دون أن

يتتبع مجراه فى ذهن الأديب الخلاق حتى يظهر فى صورته النهائية، وبعد تلقفها يحاول العثور على نظائر لها، أو يرصد ردود الفعل عند القراء، ثم يقرر ما إذا كان العمل حسن السمعة بين القرّاء أو سيىء القالة، وما إذا كان قد ترجم إلى لغة أخرى، ومدى نجاحه أو فشله، ومن هو الذى تأثر به، أو نفخ فيه من روحه، وهذه كلها مسائل هامشية بالنسبة للعمل الأدبى الذى لا يتكرر إطلاقا فى الزمان أو المكان، والذى ينفرد بأصالته وروحه الخاص، ومعناه الفذ، ومبناه المتميز.

كان تأثير **كروتشه** على الساحة الأدبية فى إيطاليا كاسحا مدمّرا للأدب المقارن، وبينما كان هذا العلم ينمو ويتطور فى بقية البلاد الأوربية وغيرها، توقف نموه هنا وجمد، ولم يتخلص من واقعه هذا إلا على يد **فارنيللى**، وكان أستاذا فى جامعة إنسبروك فى النمسا منذ عام ١٨٩٦ إلى ١٩٠٤، فقد تبنى الأدب المقارن فى النصف الأول من هذا القرن، وعكف منذ عام ١٩٠٧ على دراسة الأدب العام فى جامعة تورين فى إيطاليا، وتخصص فى الأبحاث القصيرة المركزة، ومن بين أشهر أعماله كتابه عن «بايرون» وتأثيره، ودرس الرومانسية فى ألمانيا ورومانيا فى عمق وأناة، وبموته تجمد الأدب المقارن فى إيطاليا من جديد، رغم أن كوكبة من تلاميذه واصلوا دراساتهم وأبحاثهم فى هذا المجال، ليوضحوا أهمية الارتباط بين الأدب الإيطالى والآداب الأوربية، التى تشاركه فى الكثير من الظواهر، والعديد من نواحى التعبير.

وفى عام ١٩٤٦ أنشأ **بيلجرينى**، وجماعة من رفاقه «مجلة الأدب الحديث»، لنشر الدراسات المتصلة بالعلاقات بين الآداب المختلفة، وابتداء من عددها الثامن، أى من عام ١٩٥٥ حملت اسم «مجلة الأدب الحديث والأدب المقارن»، وبدأت تدرس الأدب من وجهة نظر أوربية. وفى العام الجامعى ١٩٤٩ ـ ١٩٥٠ نظّم **أنتونيو بورتا** أول دراسة عن الأدب المقارن فى جامعة بوكونى فى ميلانو، ولكن جهوده لم تغير من الواقع شيئا، وظل هذا العلم الجديد منسيا، إلى أن ألقى عليه بعض الضوء حين عقدت منظمة الأدب المقارن العالمية مؤتمرها عام ١٩٥٦ فى البندقية، وكان جلّ الأبحاث التى ألقيت فيه تدور حول «البندقية فى الأدب»، ولكن المحاضرة التى ألقاها مدير جامعة البندقية إذا ذاك، **إيتالو الصقلى**، فى حفل افتتاح المؤتمر، أوضحت بجلاء أن الباحثين الإيطاليين لا يزالون يتحركون فى نطاق ناقدهم الكبير

بندتو كروتشه، من الاكتفاء بالدراسات التى تؤكد فكرة استقلال العبقرية الخلاقة عند المبدع، ومع أن عددا قليلا من الباحثين يحاول أن يتجاوز هذا النطاق، وأن يمتد بدراسة الأعمال الأدبية إلى ما هو أوسع من فكرة الكاتب الوحيد المنفرد، إلا أن المقارنة الإيطالية لا تزال تتحسس طريقها خائفة مترددة، تحاصرها مصطلحات التقاليد، والاستمرارية، والثقافة الأوربية، وتحاول فى جهد بالغ أن تتجاوز الفرد إلى المجموع، وأن تنتقل من فكرة الفن الخالص، إلى الفن المرتبط بالحياة، أو الذى هو وليد الحياة.

● **بقية أوربا الغربية:**

عرضنا من قبل لتطور الأدب المقارن فى فرنسا وألمانيا والولايات المتحدة وإنجلترا وإيطاليا، ونلقى الآن نظرة مجملة على تاريخه فى بقية البلاد الأوربية الأخرى غير الاشتراكية.

يمكن القول أنّ **الدانمرك** وحدها، من بين بقية البلاد الإسكندنافية، أسهمت بشىء ذى أهمية فى هذا المجال، وذلك بفضل الفيلسوف والناقد **جورج براندس** (١٨٤٢ ـ ١٩٢٧) صاحب كتاب «التيارات الأدبية الكبرى فى القرن التاسع عشر»، وهو قطعة رائعة من تاريخ الفكر والأدب، وخير ما أُلِّف فى بابه، وحظى بشهرة واسعة، وأخذ طريقه مترجما إلى كل اللغات الأوربية الكبرى، وفيه درس الأدباء المهاجرين بعامة، والمدرسة الرومانسية الألمانية، وردود الفعل فى فرنسا، والاتجاه الطبيعى فى إنجلترا، دراسةً عميقة مستفيضة، فدفع بمواطنيه إلى معرفة بقية الأدب الأوربى ودراسته، وأدى إلى انتصار الواقعية، وووجه بثورة عارمة من المحافظين، ولكن دعوته انتصرت أخيرا. وتابعت خطى هذا العلم جامعة أرهوس، ولكن حركة المقارنة تراجعت فيها، وانتقل الاهتمام بها إلى جامعة كوبنهاجن العاصمة، وعنها تصدر مجلة «عالم الأدب»، وتُعنى بالأدب المقارن دون أن تكون وقفا عليه.

وليس فى **النرويج** و**فنلندا** أى نشاط يستحق الذكر فى مجال الأدب المقارن العالمى، ونجد فى **السويد** بعض علماء المقارنة المهتمين بهذا اللون من الدراسات،

ويحاضرون فى جامعاتها المختلفة، وفى جامعة أوبسالا من بينها بخاصة.

* * *

وتجيء **هولندا** فى مقدمة دول الشمال اهتماما بالأدب المقارن، فأهلها أقدم تاريخا، وأعرق ثقافة، ويتحدثون لغة أشد وحدة وتماسكا، وتجربتها فى مجال المبادلات الأدبية أكثر أصالة، وكان عليهم أن يتعلموا كيف يصبحون ضمن الجماعة الأوربية، وأن يتعرفوا على أنفسهم فى إطارها، وأن يكتشفوا أدبهم فى ثرائه، وأن يدرسوه فى عمق، ولهم سوابق فى الأدب المقارن تعود إلى النصف الأول من القرن الماضى، ففى عام ١٨٢٤ نشر **وليم دى كليرك** (١٧٩٥ ـ ١٨٤٤) أول دراسة عن تأثير الآداب الأجنبية فى الأدب الهولندى، ومع أواخر القرن نفسه أصبحت التربة ممهدة لدراسات مقارنة مثمرة، ووجدت فى شخص العالم **كالف** نصيرًا متحمسا.

وبعد الحرب العالمية الثانية عظم الاهتمام بالأدب المقارن، ودعت الحاجة إلى إنشاء مؤسسة تنسّق بين النشاطات المختلفة المرتبطة بالعلم من جانب، وتعمل على تعميق دراسة اللغات الأجنبية وآدابها من جانب آخر، فأنشأت الدولة عام ١٩٤٨ «معهد علم الأدب المقارن»، فى أوتريخت، ويتبع الجامعة فى المدينة نفسها، ويمثل مركزا علميا أساسيا ذا شهرة عالمية مرموقة. وأنشئ إلى جانبه «معهد الأدب العام» سنة ١٩٦٢، وأهّلته مطبوعاته، وقوائم المصادر التى ينشرها لأن يصبح مركز جذب وإشعاع يفد إليه كل الراغبين فى دراسة الأدب المقارن فيما وراء بحر الشمال كما أنشأت هولندا معهدا وطنيا آخر فى مدينة ليدن، يحمل اسم «معهد سير توماس براون» ويختص بدراسة العلاقات الثقافية بين هولندا وإنجلترا، ويعد مركزا للدراسات العالية المتخصصة فى مجاله، وأخيرا فإن مظاهر الاهتمام بالأدب المقارن تتجلى أيضا فى اهتمام جامعة أمستردام العاصمة به، فقد أنشأت كرسيا للأدب المقارن والأدب العام ١٩٥٧، وبدأت جامعة جرونيخن فى أقصى الشمال تهتم به أيضا.

وخضعت دراسة الأدب المقارن فى **بلجيكا** لواقعها السياسى، فهى تتحدث لغات ثلاثا: الفرنسية والفلمنكية، وهى لهجة ألمانية، والهولاندية فى مناطق صغيرة على الحدود، وبين الذين يتحدثون الفلمنكية والفرنسية صراع قديم، ومنافسات

حادة، وحسّاسيات لا تنتهى، وأية دراسة للأدب المقارن تؤدى بالضرورة إلى دراسة تأثيرات أحد الأدبين فى الآخر أخذا وعطاءً، وقد يؤدى هذا إلى مشاكل سياسية، ولذا خلت المناهج التربوية من دراسة هذا العلم، ولا يسمح بها إلا فى المعاهد العالية المتخصصة، وقد تتعرض له على استحياء بعض الملخصات التى تعرض للآداب الأوربية جملة. وبداهة لا يوجد له كرسىّ فى أية جامعة بلجيكية، ولو أن هناك عددا من الأساتذة لهم إسهام مشكور فى اللقاءات العالمية، وعلى المستوى الشخصى، فعرف الجانب الفلمنكى العالم فرنك باور الذى استطاع أن يرفع الأدب المقارن فى وطنه إلى مرتبة العلم، وألقى فى المؤتمر اللغوى الذى عقد فى ليدن عام ١٩٢٢ محاضرة نُشِرت عام ١٩٢٧ عن «منهجية الأدب المقارن»، وفيها كسره على أربعة موضوعات رئيسية، وهى: تاريخ الأحداث، والأفكار الشهيرة، والأصول، والموضوعات، وهو تقسيم استمد قوته من إجازة فإن تيجيم له، حين ضمّنه فى مختصره الشهير عن الأدب المقارن، ونلتقى فى القطاع الفرنسى بأسماء فالتر تيس فى جامعة جانت، ورونالد مورتييه فى جامعة بروكسل العاصمة.

* * *

فإذا تركنا الشمال إلى البحر الأبيض المتوسط نجد عددا من دوله الأوربية لا تكاد تعير المقارنة اهتماما، على الرغم من ماضيها الثرى، ومكانتها المرموقة بين الدول الأوربية.

ففى إسبانيا لا يوجد كرسى للأدب المقارن فى أية جامعة، ولا جمعية توجه دراساته، أو مجلة تُنشر فيها، رغم أنها حقل بكر للمقارنة العملية، وتتوفر على مواد كثيرة للبحث، فعلى أرضها التقت حضارتان عظيمتان، العربية والإسبانية، وتركت الأولى فى الثانية آثارا بالغة، فى الأدب والفكر واللغة، وقامت الثانية بدور فعّال فى تطوير الثقافة الأوربية، إبداعًا وفكرا، وعنها انتقل الأدب العربى شعرا وحكايات وفلسفة إلى أوربا الغربية، ومارس تأثيرا واضحا فى أدبها وثقافتها، وكان وراء يقظتها الحديثة.

يمكن ردّ هذا الإغفال إلى أسباب عديدة، منها: أن الكنيسة الكاثوليكية محافظة، تكره كل تجديد أو مغامرة، حتى فى مجال الأدب الخالص، وظلت تمارس حتى

سنوات قليلة تأثيرا طاغيا على شتى جوانب الحياة فى إسبانيا، وكانت أشد سطوة، وأقوى نفوذا، فى الفترات التى نما فيها الأدب المقارن وازدهر، إلى جانب أن العصر الفاشى، (١٩٣٩ ـ ١٩٧٢)، تميز بإيقاظ النعرة القومية، والانغلاق الثقافى، والضيق الشديد بكل جديد فى الفكر، والاستجابة لكل مطالب الكنيسة، إلى جانب الحصار الذى فرضته أوربا كلها على إسبانيا زمنا لأسباب سياسية خالصة، بعضها ثأر لعداوات قديمة، وبعضها الآخر كراهية للجنرال فرانكو ونظامه السياسى فعلا.

كذلك تعرف إسبانيا منذ تكوّنها دولةً تعدد اللغات على أرضها، ففى الشمال يتحدث الناس اللغة القطلونية، وهى لغة مستقلة عن الإسبانية، ذات أصل لاتينى، وفيها تحرر الصحف والمجلات، ويكتب المفكرون والأدباء. وتوجد لغة غاليسية، أو جليقية فى المصادر العربية القديمة، فى الشمال الغربى، ولها الوضع نفسه تماما. ويحاول الباسك فى أقصى الشمال الشرقى أن يستقلوا تماما، ويعملون جاهدين على إحياء لغتهم وآدابها، وهى لغة قديمة مجهولة الأصل، وثمة لغة أخرى فى منطقة بلنسية فى غرب الجنوب، وتميزت مقاطعات الأندلس مشاعرَ وأحاسيسَ عن غيرها، ويحنون دوْما إلى تاريخهم العربى الزاهر، وكل ذلك دفع بالدولة فى عهد الدكتاتورية إلى مقاومة هذه التيارات، وكبح جماح هذه اللغات، وعدم الاعتراف بها رسميا، والحيلولة دون النشر بها أو تدريسها، والدراسات المقارنة تجىء فى أقصى الطرف المقابل لهذا كله.

ولكن ذلك كله لم يحل دون قيام عدد من الأفراد بأبحاث هامة، تدخل فى نطاق الأدب المقارن وإن لم تحمل اسمه، ولم يزعم أصحابها لأنفسهم أنهم من علماء المقارنة، ويجىء فى مقدمة هؤلاء العالم الجليل **ميجيل أسين بلاثيوس** (١٨٧١ ـ ١٩٤٥)، فقد درس الأصول الإسلامية للكوميديا الإلهية لدانتى، ونشر بحثه عام ١٩٢١، فأثار ضجة عنيفة لمّا يخفت صداها. وتجىء دراسة **مييننديث بيدال** (١٨٦٨ ـ ١٩٦٨) عن الملاحم الأوربية، ودراسات أخرى له، لونا من الأدب المقارن الموثق لا شك فيه، ومثلها دراسة العالم والشاعر **دمسو ألونسو**، الرئيس السابق للمجمع الملكى للغة الإسبانية، عن أديب إيطاليا بترارك وتأثيراته فى الآداب الأوربية المختلفة، وثمة دراسات أخرى عن «العلاقات الإسبانية

السويدية»، أو عن «نيتشه فى إسبانيا»، وآخرها دراسة جيدة قام بها **فرانسيسكو مركوس مرين** عن «الشعر القصصى العربى والملاحم الإسبانية: عناصر عربية فى نشأة الملاحم الإسبانية»، ونشرتها فى مدريد دار جريدوس الشهيرة عام ١٩٧١، ولو أن الطبعة الأولى منها ظهرت قبل ذلك، على نحو بدائى ومتواضع، عن جامعة مونريال فى كندا وتتبع **فرناندو دى لاجرانخا** الأستاذ فى كلية الآداب فى جامعة مدريد المركزية الحكايات العربية التى هاجرت إلى اللغة الإسبانية، وترجم جانبا من أبحاثه صديقى وتلميذى الدكتور **عبد اللطيف عبد الحليم**.

وليس **البرتغال** بأفضل حظا من إسبانيا، وهما يتشابهان تاريخا وظروفا، وإن اختلفا لغة وأدبا، وأول دراسة عرضت لمنهجية الأدب المقارن، جاءت فى كتاب ألّفه البرتغالى **فيديلينو دى فيجيريدو**، ونشره فى لشبونة عام ١٩١٢، ويحمل عنوان: «النقد الأدبى علمًا»، وفيه فَصْل عن «الأدب المقارن ونقد المصادر»، سار فيه المؤلف على خطى **كروتشه**، وأظهر بأن المقارنة ليست إلا لونا من تقنية النقد الأدبى، ومن المستحيل إقامة علم كامل على هذا النحو من السلوك، ومع ذلك أوصى بأن تشمل الدراسات الأدبية التاريخ العام للأدب والأفكار، وهى وجهة نظر لم يتخل عنها، وعاد يؤكدها فى دراسة له عن «وجهة نظر من أجل مدخل للتاريخ المقارن للأدبين البرتغالى والإسبانى».

ولا يمكن فصل تطور الدراسات المقارنة فى **أمريكا اللاتينية** عما يجرى فى إسبانيا والبرتغال، فمنذ أن غزتا العالم الجديد، ومعهما بقية أوربا الغربية، استأصلوا هنوده، واجتثوا ثقافته، وتركوا القارة بأكملها تتكلم لغتهما، وتعيش على تراثهما الثقافى، وانعكس سير الحياة الأدبية فيهما على أمريكا اللاتينية، وبخاصة أنها ظلت مستعمرة لهما حتى قريب من نهاية القرن الماضى، والنهضة الوحيدة الملحوظة فى بعض دول القارة عرفتها فى مطلع الأربعينيات، حين انتصرت الفاشية فى إسبانيا، واستولت على مقاليد الحكم، وفر آلاف العلماء والأدباء والمثقفين من الإسبان، نجاةً بحريتهم وأفكارهم من طغيان الفاشية وزيفها وأكاذيبها، فتلقفتهم دول أمريكا اللاتينية، جامعات وصحفا ومؤسسات، فقامت على أيديهم، حياة ثقافية مزدهرة وراقية حقا، وبرزت أسماء هامة فى دراسات الأدب المقارن، فقدّمت **ليدا ملكييل**،

العالمة الأرجنتينية، أبحاثا قيمة عن فن المقامة العربى وتأثيره فى أدب الصعاليك الإسبانى والأوربى، ودراسة رائعة عن رواية «القوّادة»، وما فيها من ملامح مشرقية، وهى من روائع الأدب الأسبانى فى القرن الخامس عشر الميلادى.

وثمة أساتذة أخرون من أصل إسبانى، يدرسون فى جامعات العالم الجديد، ويسهمون بقدر فى مجالات الأدب المقارن، وأدى نشاطهم إلى قيام كل من المكسيك وشيلى بإنشاء معاهد للأدب المقارن، وأنشأت الأرجنتين «مركز أبحاث الأدب المقارن»، ويعمل خلال مفهوم واسع لمصطلح الأدب المقارن، فيدخل فيه حتى الدراسات الموجزة عن بعض الكتاب والشعراء.

وإجمالاً يمكن القول إن إسبانيا والبرتغال، وامتدادهما اللغوى فيما وراء الإطلنطى، فى أول خطاهم نحو أدب مقارن منهجى، ومعترف به، ويحتل من الحياة العلمية والجامعية مكانا ملحوظا.

ويعيش اليونان مهد الفكر والأدب الأوربى حياة ثقافية متواضعة فى أيامنا هذه، مردَها فيما أرى أنها خضعت للاحتلال العثمانى فى عصر نشأة الأدب المقارن، وكافحت من أجل استقلالها طويلا، وعانت من التخلف الاقتصادى فى مرحلة ازدهاره، وهجرها أهلها، وتناثروا فى شتى بقاع العالم، يديرون الفنادق، وينشئون المطاعم والمقاهى والحانات، ومحلات البقالة، ويعملون فيها خدما إذا لم تواتهم فرصة الإنشاء والامتلاك. وحين أزهرت بلادهم اقتصاديا وعادوا إليها كانت أخلاق المهاجرين وسلوكهم قد استقرت فى أعماقهم، وأصبحت لهم عادة، فلم تعد الحياة الثقافية والأدبية بمفهومها الرفيع تعنيهم كثيرا، وعبثا يمكن أن نجد للأدب المقارن أثرا فى بلد لا يزال يخطو فى مجال الإبداع والتأريخ الأدبى خطاه الأولى، رغم أن اليونان يملك ثروة من العطاء، ومن التأثير فى الأدب العالمى كله، على امتداد كل القرون، مما يتيح المجال لدراسات مقارنة مزدهرة لا تنتهى، وتسهم فى بناء مجد قومى معاصر، إلى جانب إنها تراث إنسانى ملك للعالم بأسره، شأنه فى ذلك شأن الحضارة المصرية القديمة تماما.

● **الاتحاد السوفيتى:**

محاولة أن نعرض هنا فى صفحات قليلة لتطور الأدب المقارن فى البلاد الاشتراكية، حيث تلعب السياسة دورا بالغ الأهمية، أمر صعب للغاية، ومع ذلك لا يمكن أن نمر بها عابرين. ونبدأ الحديث عنها بالاتحاد السوفيتى، فهو صاحب الثورة الاشتراكية العظمى، والتراث الأدبى الخالد فى مجال الإبداع.

جاء دور الاتحاد السوفيتى فى بناء الأدب المقارن متأخرا للغاية، رغم أنه يضم على امتداده الوسيع العديد من اللغات السلافية، ولها آدابها، واستخدام المنهج المقارن فى مثل هذه الحال أمر لا بد منه، من الوجهتين الأدبية واللغوية على السواء.

ولا يمكن أن ندرك هذا التخلّف بسهولة إلا إذا ألقينا نظرة موجزة وشافية على تطوّر الأدب الروسى نفسه، لأنه مجهول لدينا تماما، ولأن الإلمام به يفسر لنا غيبة الاتحاد السوفيتى فى هذا المجال، ومعه ندرك أيضا أن الأدب الروسى كان بمعزل عن أوربا تماما، حين كانت هذه تتحرك نحو عالمية تعلو على القوميات، وتستخدم المقارنة فى مناهج العلوم، وتمهد التربة لمقارنة أدبية، وتجهل الأدب الروسى فى الوقت نفسه.

* * *

لم يعرف **الأدب الروسى** طريقه إلى الغرب حتى النصف الثانى من القرن التاسع عشر الميلادى، عندما تناهت إلى سمع أوربا وأمريكا، لأول مرة، أسماء ترجنيف، وتولستوى، ودستوفيسكى، وجوجول، وبدا الأمر كما لو كان غزوا، واتسم بطابع المفاجأة، وانضم إليهم فيما بعد تشيخوف، وجوركى، وبونين، وآخرون. وكان ظهور مثل هذا العدد من الكتاب بين ظلام الطغيان الروسى البارد أمرًا محيرًا للغاية.

كان الأدب الروسى آخر من وفد إلى جمهورية الفكر الأوربى، وبدا كما لو كان ظاهرة نشأت تلقائيا، مجهولة الوالدين والأسلاف.

وترجع أسطورة الميلاد المعجز للأدب الروسى، فى المقام الأول، إلى الجهل بروسيا عامة، وبتاريخها الأدبى على نحو خاص، فالحق أن للكتّاب الروس، كما لغيرهم، جذورهم العميقة، وفى استطاعتنا أن نتتبع أصولهم الأدبية البعيدة، ومع ذلك يمكن القول إن التطور الثقافى الروسى فى عصوره الأولى عملية منعزلة عن غيرها، فلم يكن يربط روسيا بالدول الغربية إبّان العصور الوسطى وعصر النهضة غير علاقات واهنة، كما أن بعض العوامل الداخلية حددت سير الحضارة الروسية حتى القرن الثامن عشر، وحالت بين الأدب الروسى وبين التطوّر فى سهولة، على نحو ما حدث للآداب الأخرى فى البلاد الأسعد حظا.

* * *

إبان حكم **بطرس الأكبر** (١٦٧٢ - ١٧٢٥) فقط حدث تغريب روسيا، وإخضاعها للتأثيرات الأوربية، على نحو اتسم بالمفاجأة، وقام هذا القيصر العنيف بتأسيس الإمبراطورية الروسية، وتشييد عاصمة جديدة لها هى سانت بطرسبرج[١١] على نهر نيفا، على مقربة من بحر البلطيق. وألقى بروسيا بعنف فى التيار الرئيسى للحضارة الأوربية، واستطاع بفضل انتصاراته الحربية على الأتراك والسويديين أن يكسب لبلده مكانا بين الدول الغربية القائدة، وسار بخطى محمومة وقسوة بالغة فى تحويل وطنه نحو الدنيا، وفى ذهنه هدف واضح محدد جدا: أن ينسلخ عن التقليد البيزنطى الذى يدين بالتزمت والعزلة، وأن يشجع التقدم الدنيوى فى كافة مجالات الهيئات الحكومية والثقافة العامة، وتمكن من تحقيق أهدافه بطرق اتسمت بالبربرية فى الجانب الأكبر منها، وسحق معارضة النبلاء والعسكريين سحقا دمويا، وعذّب وقتل كلّ من اعترض طريقه، بما فيهم ابنه **أليكس**. وفى هذا يكمن ما اتسم به عهده من تكافؤ الضدين: الإصلاحات من ناحية، وعبء الآلام الأكبر الملقى على الشعب من ناحية أخرى.

بدأ **بطرس** عملية التغريب هذه باستعارة طرق التطبيق الفنية من البلاد الأوربية الأكثر تقدما، ولكنه فى النهاية كان قد استحوذ أيضا على مجموعة جديدة

---

(١١) حملت اسم لينينجراد بعد انتصار الثورة الاشتراكية عام ١٩١٧.

من القيم الثقافية، فمع استيراد الساعات والشعر المستعار والمدفع استورد الباليه الألمانى، والشعر الفرنسى، والصور الإيطالية. وأدى هذا إلى تحرير العلوم، والآداب بغتة من سيطرة الكنيسة، وجعل المدارس علمانية، وبسّط الحروف الهجائية، وشجع التبادل الشخصى مع الغرب، واستقدم ربابنة البحر من هولندا، والمهندسين العسكريين من فرنسا، ورجال المدفعية من ألمانيا، وشجع ترجمة مؤلفات الفلاسفة والعلماء ورجال السياسة من الأوربيين، ومنع ترجمة المؤلفات اللاهوتية، وكان فهمه للأدب نفعيا خالصا، فهو يفضل الكتب التى يعدها ذات فائدة، وطلب من الكتاب أن يساعدوه فى مساعيه، وقام بنفسه بتأسيس أول جريد روسية وتولى الإشراف على طبعها، ورئاسة تحريرها، كما كان أول كتّابها.

نجح بطرس فى تغريب الطبقات العليا، وأرغم طبقة «البويرز»[١٢] القدامى على إزالة لحاهم، وارتداء سترات ألمانية، وألزم شباب النبلاء بدراسة اللغات الأجنبية، وانتهاج آداب السلوك الفرنسية، ولكن عملية التغريب المضطردة بين ملاك الأراضى والفئة الجديدة القليلة الحاكمة لم تترك أدنى تأثير فى جماهير الشعب عامة، وازدادت الهوة بينهم وبين سادتهم اتساعا، وعظمت العزلة بين المجتمع المثقف وبين الفلاحين وعامة الشعب.

وبينما كانت جماهير الشعب التى أذلها الرق والعوز والاستغلال الاقتصادى تعيش فى جهل وتخلف شامل، متعلقة بتقاليد الدين والأساطير والفنون الشعبية القومية، كانت الطبقات العليا تتكلم وتكتب وتلبس وتأكل وتفكر وتتعبد بطريقة غريبة عن الشعب، وأصبحت الحياة الثقافية تجرى فى تيارين مختلفين، يلتقيان أحيانا، ولكنها لم يمتزجا إلا بعد ثورة عام ١٩١٧.

* * *

كانت السرعة التى لحق بها الأدب الروسى بالغرب فى النصف الأول من القرن الثامن عشر أمرا رائعا حقا، وفى عهد **القيصرة كاترين** (١٧٦٢ - ١٧٩٦) ازداد التقدم الثقافى الروسى سرعة وحجما، وقدمت الطبقة العليا العديدة نسبيا، والتى

---

(١٢) طبقة البويرز تطلق فى روسيا على الفلاحين.

درست فى المؤسسات التعليمية الجديدة، ومن بينها جامعة موسكو وكانت قد بُنيتْ حديثا، دائرة من القراء ومحبى الفنون الجميلة ظلت تتزايد دوْما. وفى بداية القرن لم يكن فى روسيا غير ثمانى مجلات دورية، أصبح عددها فى نهايته يربو على المئة.

وأصدرت المطابع، وكان عددها يتزايد باطراد، آلافا من الكتب، وبينما كانت الإمبراطورة تثبت أهميتها فى أوربا بواسطة سلسلة من الانتصارات العسكرية والسياسية، كان الأدب يزداد خصوبة وتنوّعا، وكانت كاترين نفسها مؤلفة، وكتبت عددا من المسرحيات والقصص، وأسهمت كاتبةً فى الصحف الهجائية، وطلبت من وزرائها ورجال حاشيتها أن يهتموا بالشعر، وكان معظم كتاب القرن الثامن عشر فى روسيا يتولون مناصب حكومية هامة، وكانت القيصرة تعتبر أعمالهم الأدبية الفذة بمثابة خدمة للدولة، ومنحت المبرزين منهم النياشين، وأمدتهم بالعون المادى. وقامت الحكومة نفسها باستيراد الكتب الفرنسية، وتنظيم العروض المسرحية، وتأسيس دور النشر، كما راسلت كاترين وبعض خاصتها كبار الكتاب الفرنسيين، أمثال: فولتير وديديرو وواضعى الموسوعات الفرنسية.

وأيّدت الدولة تحويل الأدب إلى أدب دنيوى، وبذلك أصبح الأسلوب الجديد واللغة الجديدة وسيلة المجتمع المتعلم، واعترفت القيصرة والبلاط بهذا، وتمت بنجاح ممارسة المدارس الأدبية، وكل الأشكال الأدبية الجارية فى الغرب، من القصيدة الجادة والمأساة إلى القصص الخيالية وكتب الرحلات، واكتسبت جميعها صبغة روسية. لقد حافظ الروس فى عملية التكيّف والتقليد هذه على خصائصهم القومية، ولم يفقدوا طابعهم المتميز أبدا.

وحين اندلعت الثورة الفرنسية أثارت الرعب فى القيصرة، ومن خلفها الأشراف، واتخذت اجراءات وقائية صارمة ضد آراء الغرب الخبيثة، التىّ تهدد الحكم المطلق، والنبلاء، وظهر الانشقاق بين الفئة الحاكمة والمجتمع المتعلم، والحكومة التى تولّت فيما سبق ترجمة روسو وديديرو أخذت تنظر بعين الشك إلى قرائهم، وإلى كل أصدقاء «الاستنارة الفرنسية»، وألغت حرية الصحافة، وقبضت على الأحرار من رجال التربية، وفرضت الرقابة على مؤلفات الكتاب الروسيين المتحررين، وعندما هاجم ألكسندر رادشيف (١٧٤٤ - ١٨٠٢) فى كتابه «رحلة

من سانت بطرسبورج إلى موسكو» الذى صدر عام ١٧٩٠ الاسترقاق، وكشف عن المعاملة العديمة الإنسانية التى يلقاها الفلاحون، وفساد الشرطة وصغار الموظفين، قُبِضَ عليه، وصدر عليه الحكم بالإعدام ثم خُفِّف إلى النفى إلى سيبيريا، وبينما الحكام يحاولون تأخير عقارب الساعة ويؤيدون الحكم الاستبدادى المتزمت، استمر المجتمع الذى تنبه فى طريقه..

* * *

فى بداية القرن التاسع عشر تراجعت التقاليد السامية للقصائد الجادة، والمسرحيات المأسوية الكلاسية وحل مكانها فى النهاية قصص حزينة، وقصائد غنائية تعبر عن الأسى، وتعليقات جانبية باكية عن الحب غير المتبادل وفيها تُرجِمتْ قصص والترسكوت، وأشعار بايرون وجوته وشيللر وصغار الرومانسيين الألمان، واستلهم **إيفان كريلوف** (١٧٦٩ - ١٨٤٤) فى كتابه «الخرافات» عيسوب الإغريقى، ولافونتين الفرنسى وآخرين،وجاءت فكاهاته بسيطة لا يشوبها شىء من التكلف، ونكاته مرة وإن لم تكن مبتذلة، وترجع أهميته فى المقام الأول إلى أنه كان يكتب للعامة الذين يعيشون فى الأحياء الفقيرة، فى وقت كان الأدب يكتب لقاعات استقبال الأشراف، ولاقى كتابه رواجا منقطع النظير، وبيع منه فى الأعوام القليلة التى سبقت عام ١٨١٢ خمسة وسبعين ألف نسخة، وهو رقم لم يبلغه مؤلف روسى قبله.

وفى الربع الأول من هذا القرن دارت معركة بين دعاة التمسك بالقديم ودعاة التجديد، وكانت أكثر من مجرد خلاف حول الأسلوب، إذ تواجهت العقليات والآراء السياسية لجيلين مختلفين وبدا أن النكسة التى حدثت فى السنين الأخيرة لحكم **كاترين**، وازدادت فى عهد ابنها **بولس الأول**، والذى اغتيل عام ١٨٠١، قد فقدت تأثيرها عندما ارتقى **الإسكندر الأول** العرش، ولكن مهادنة الحاكم لم تستمر طويلا، إذ نبذ القيصر أحلامه الإنسانية بعد بداية مبشرة، ثم جاء غزو نابليون لروسيا عام ١٨١٢، وحرب التحرير القومية التى صحبها تفجّر الوطنية الشعبية، وكانت عاملا هاما فى هزيمة الفرنسيين، وكفلت نجاح القوات الروسية فى حملتها الحربية على أوربا.

وعندما حل عام ١٨١٥ بعد معركة واترلو الشهيرة ومؤتمر فيينا، كانت روسيا قد ملكت زمام الأمر فى عالم ما بعد نابليون. إلا أن صراعا داخليا مروّعا كان يستنزف قواها فى الداخل، وكذلك أدت يقظة الوعى القومى بسبب الحرب، والتوسع فى التعليم، وزيادة ترابط الإمبراطورية عالميا، ونمو الثروة القومية،إلى تنبيه الطبقات المتعلمة من جديد، وكلما زاد عددهم ازدادت حاجاتهم الثقافية، وازدهر الأدب والموسيقا والفنون. وفى الوقت نفسه خيب واقع الاستبداد البشع والاسترقاق المقيت، والظلم الاجتماعى الصارخ، مطامح النبلاء التقدميين، وعلى الرغم من انتشار الآراء التحررية بين المستنيرين منهم، فقد أصبحت الحكومة أكثر عنادا وتزمتا عن ذى قبل، يساندها فى ذلك مؤيدو تركيز السلطة وطبقة قوية من الأشراف. ولكن شباب النبلاء الذين خدموا فى الجيش، وذهبوا إلى ألمانيا والنمسا وفرنسا أثناء حملة ١٨١٢ - ١٨١٥ عادوا إلى وطنهم بروح الرومانسية السياسية والأدبية ومزاجها، وانتقدوا تخلّف وطنهم انتقادا شديدا، وتحدّثوا عن الحاجة إلى الإصلاح، ووجدت خلافاتهم مع رؤسائهم، وثورة القول فى بلد الصمت الإجبارى، متنفسا لها فى مسرحية «حماقةٌ أن تكون حكيما» لألكسندر جريبو ييدوف (١٧٩٥ - ١٨٢٩)، وهى ملهاة شعرية، ورغم أن مؤلفها كان يعتبر نفسه رومانسيا إلا أنها كانت واقعية إلى حد يثير الدهشة، فقد التقط معظم شخصياتها من الحياة، وتعرض للأحداث الجارية، وتورد حقائق الحياة الروسية المعاصرة، ومُنع عرض المسرحية ومع ذلك ظلت تُقرأ بشراهة فى نسخ خطية.

وقد وجد النبلاء الشبان فى حياة بطل المسرحية شبها بحياتهم، فأخذوا يكوّنون الجمعيات السرية للإطاحة بالحكومة ولكنهم فشلوا فى تغيير مجرى التاريخ الروسى، وفى يوم تتويج القيصر الجديد نقولا الأول، قاموا بتمرد عسكرى، ولكن الحكومة سحقته دمويا، وشنقت خمسة من زعماء الثورة، وسجنت مئات آخرين وأرسلت بهم إلى سيبيريا، واستحال الضحايا إلى شهداء لقضية الحرية.

وكانت هذه الأحداث كلها شاهدا حيا على أن روسيا بلغت أشدها، ومرّت طبقتها العليا بعملية تغريب سريعة، أدت بدورها إلى تفجير طاقات الخلق والإبداع الكامنة، وكان الشخص الذى عبّر عن هذه التغييرات هو إسكندر بوشكين.

* * *

كثيرا ما تردد كتب النصوص الروسية القول بأن كل تيارات القرن الثامن عشر تؤدى إلى بوشكين (١٧٩٩ - ١٨٣٧)، وأن كل أنهار القرن التاسع عشر تصدر عنه، وهو ظاهرة ثقافية وشاعر لا مثيل لهما فى الأدب الروسى، وربما فى الأدب العالمى، وليس هناك ميدان من ميادين الكتابة لم يترك فيه نماذج فذة، فقد قال الشعر، وكتب مسرحيات وروايات شعرية، وقصصا تاريخية، وقصصا قصيرة، ومقالات نقدية، وخرافات، ولمحات سياسية، وأغانى حب. ومن الصعب على الذين لا يعرفون الروسية أن يكوّنوا فكرة كافية عن عبقريته الشعرية، ولا تستطيع أية ترجمة أن تعطى هذا الامتزاج الغريب للصوت والتوافق النغمى، والصورة الخيالية، ولا يمكن أن ينهض بترجمته إلى لغة أخرى إلا شاعر عظيم فى مثل قامة بوشكين.

وقد وقع **بوشكين** لسنوات قليلة تحت تأثير **بايرون**، وتعلّم الإنجليزية ليتمكن من قراءة شاعره الأثير فى لغته الأصلية، ولم يتشرب الثقافة الأوربية فى عصره كما تشربها إلا القليل، وعرف كبار الكتاب جيدا، وتعمّق فى قراءتهم، من **دانتى** الإيطالى إلى **ثرفانتيس** الإسبانى، ومن **شكسبير** إلى **ملتون**، ومن **جوته** الألمانى إلى **فولتير** الفرنسى، وألمّ بالأدب الأوربى المعاصر تماما، ومع ذلك كان يحس بروسيا فى مجموعها، وكان مطمئنا على مستقبلها، ورغم أنه تمثّل التراث الغربى ازدادت خصوبته بإنجازاته الخاصة، ومعه أدرك الأدب الروسى خواصه وأصالته، ولقد ربط **بطرس الأكبر** روسيا بأوربا ماديا، وحقق **بوشكين** هذا روحيا وفنيا، وهو أول شاعر قومى روسى، حقق جاذبية عالمية، وشهرة دولية منقطعة النظير.

* * *

وفى هذه الفترة، أى النصف الأول من القرن التاسع عشر، نما الفكر النظرى، واشتد اهتمام المفكرين الروس بالفلسفة والتاريخ والعلوم السياسية والنقد الأدبى، وسرعان ما توارت شهرة بايرون أو والترسكوت ليحل مكانها سحر هردر، وشليجيل، وفيشت وهيجل وآراء شللر فى فلسفة الجمال، وأقبل المثقفون الروس على قراءة الفلسفة الألمانية الرومانسية بشراهة وصارت موضع المناقشة فى عشرات الحلقات والمجموعات التى انتشرت فى أعداد كبيرة، وفيها أبدى الشباب اهتماما بالغا ببحوث ما وراء الطبيعة، وأنفقوا ساعات لا حصر لها فى مناقشات عويصة،

ولم يكونوا يدرسون الفلسفة فحسب وإنما عاشوها، وتأمّلوا منفعلين، وتطلّبوا نتائج عملية من المعرفة النظرية، وبحثوا فى أية نظرية عن منهج للحياة، ونظروا إلى الفلاسفة على أنهم مدرِّسون، واستخرجوا مضامين علمية من مقدماتهم الفلسفية، وترك هذا الاتجاه النفسى تأثيرا قويا فى تاريخ الحياة الفكرية الروسية بأكمله، وأدى إلى نتائج جدية وأخرى مضحكة، فعندما انتشرت اتجاهات مذهب «وحدة الوجود» بين المفكرين، لم يكن الفتيان والفتيات يخرجون إلى أية نزهة فى الريف إلا رأوا فيه «كشفا عن الاتحاد مع الطبيعة»، وتصيّد بعض الكسالى جملة من تفكير هيجل، وأعطوها تفسيرا قدريا مزريا، وفهموا منها أنّ على الروس أن يحنوا رؤوسهم للاستبداد والعبودية، لأنها تقول: «كل شيء موجود هناك سبب لوجوده».

ولا تكاد روسيا تتجاوز النصف الأول من القرن حتى تصطدم بمشكلة الرق العنيفة، وبضغط من الرأى العام حرّر القيصر فى عام ١٨٦١ ملايين الفلاحين، ومنحوا قطعا من الأرض مع الاحتفاظ بنظام المزارع الجماعية، وكان عليهم أن يدفعوا تعويضا لملاك الأرض بالتقسيط ثمنا لحريتهم، وفى عام ١٩٠٣ بلغ جملة ما دفعه الفلاحون الروس منها، إلى جانب الضرائب العامة والفوائد المستحقة، ما يربو على ألف مليون ذهبا،وأطلق تحرير العبيد قوى اقتصادية جديدة، واستلزم إعادة بناء الدولة بأكمله من جديد، فأنشئ نظام الحكم المحلى، وتقرر التجنيد الإجبارى، مع استثناءات قليلة للطبقات ذات الامتيازات، وتقررت علنية جلسات القضاء، واحتفظ بالعقاب البدنى للفلاحين والمنفيين إلى سيبيريا، ورفع عن بقية المواطنين، وخفّتْ الرقابة على الصحف والمجلات والكتب، وزاد عدد الجامعات، وكثر طلابها، واتسعت الحرية الممنوحة لها، وظهرت الطبقة الوسطى، وحل المفكرون محل نبلاء العشرينيات والعسكريين الرومانسيين، وملاك الأراضى المثاليين، وتولى أبناء الطبقات الاجتماعية الدنيا، متوسطة وفقيرة، مراكز هامة فى مجالات الفنون والآداب والعلوم، ولهم جميعا اتجاهات فكرية جديدة، وساند هذا الخليط من الطبقات «الطبيعية» فى الأدب، وروّجوا للواقعية فى الرسم والسينما.

واكتمل هذا التحول فى بداية السبعينيات، وبينها المجتمع المتعلم، وبخاصة

الشباب، يغلى بتأثير محاولات الإثارة التى تقوم بها العناصر المتطرفة، حل التأثير الاشتراكى محلها، وأدرك المفكرون الواقعيون بسرعة أن العبد المحرَّر أبعد ما يكون عن السعادة، وأن عامة الشعب تعانى أهوالا من العسف الإدارى، والتبعية الاقتصادية، وأن الجهل والتعاسة تسود القرى ومدن الأقاليم، على الرغم من المظاهر الرائعة فى العاصمة والمدن الكبرى، وأن روسيا لا تزال دولة إقطاعية نصف بربرية، وأن الطريق الوحيد للخلاص هو الإطاحة بالحكم المطلق، وإرساء قواعد مجتمع جماعى على أنقاضه.

وصحب هذه الرؤية الثورية الاشتراكية أسطورة «الشعبية»، وتتخذ من فكرة الشعب الروسى مثالا، ورآه شباب المفكرين نموذجا، ولم يروه ضحية الظلم والبؤس فقط، وإنما نمطا للشفقة الفطرية والفضيلة، وأنه يميل فى قرارة نفسه وعاداته إلى التجمع، وأكد هؤلاء «الشعبيون» أن الشعب يروم تحقيق الاشتراكية، ويأملون إيقاظ الفلاحين بالدعاية لمبادئهم. ويدفعهم إلى النضال إيمانهم بأن على كل إنسان متعلم التزامات تجاه جماهير الشعب، التى يسّرت بكفاحها كل ما حققه الفكر والفن، وأن معبد الثقافة، ارتفع فى الواقع على أسس أرساها العمل اليدوى، وقد قاست الملايين وماتت لكى تهيئ الفراغ للطبقات العليا حتى تهتم بزهور المدينة الجميلة، ومن الضرورى تسديد دين الشعب بإقامة نظام اجتماعى يهيىء الثقافة والرفاهية للجميع بدلاً من قلة محظوظة، والاشتراكية تقدم هذا النظام. والحق أن هؤلاء الذين عجلوا بقدومها حققوا خدمة عظيمة لروسيا وللإنسانية جمعاء.

* * *

وقرب نهاية القرن ظهرت ثلاثة اتجاهات رئيسية فى المجتمع الروسى: استمرت الإمبراطورية فى نموها الاقتصادى، صناعة وسكانا وعمالا، وزادت الطبقات الرأسمالية والمتوسطة ثراء وأهمية، وأحدث هجوم القوى الجديدة تصدّعات عديدة فى الإطار الاجتماعى القديم، بينما أوشكت الزوابع والانقلابات على الانفجار، ورغم أعمال المصادرة والاضطهاد انتشرت الخصائص الاشتراكية المختلفة على نطاق واسع، وقام آلاف الأعضاء المجهولين بالدعوة لها عبر المنظمات السرية، وفقد «الشعبيون» مكانتهم، ولم تلبث أن تلاشت وحلت مكانها «شعبية نقدية» جديدة

منقحة، اعترضت على آراء **ماركس** فى الجدلية المادية، والتفسير الاقتصادى للعمليات الاجتماعية والسياسية، وأبرزت دور الفرد والعوامل الأخلاقية فى التاريخ، وصاغت نظرية «الطريقة الروسية الخاصة فى التطور» والطابع الخاص لثورتها الحتمية، وأصبحت هذه المبادئ الأساس الفكرى للحزب الاجتماعى الثورى، الذى أنشئ فى مطلع القرن العشرين كتحالف سرى قوىّ للقوى الشعبية، وواصلت الأعمال الإرهابية التى كان يقوم بها أسلافها، وألهبت خيال الشعب بمحاولاتها المشهورة لاغتيال رجالات القيصر وكبار الملاك، وخطّت صفحة زاهية الألوان فى تاريخ الحركة الثورية الروسية، مليئة بالدم، والبطولة، والاستشهاد، والخيانة!.

وفى التسعينيات ظهر **الماركسيون**، ونافسوا **الشعبيين** فى نجاح، وسخروا من فلسفتهم المثالية وأعلنوا أن الثورة فى روسيا لا يمكن أن تنتصر إلا حركة عمالية، واجتاحوا الطبقات المستنيرة وشباب الجامعات، حيث تسود مبادئ «الشعبية» وكسبوا أتباعًا بين العمالّ الصناعيين والجماعات المهنية، والعمال ذوى الدخل الكبير، ورغم أن جماعة قوية بينهم، تتكون فى غالبيتها من الأساتذة، والعلماء الشبان، كانت تحلم «بماركسية قانونية»، إلا أن الغالبية كانت تؤمن بضرورة الكفاح السياسى ضد الحكم المطلق، وغطوا روسيا بشبكة من الجماعات السرية، ومنها جاء معظم القادة الشيوعيين فيما بعد بما فيهم لينين. وظهرت جماعات أخرى معارضة أقل تطرّفا، وكان عددهم وقوتهم فى ازدياد أيضا. وفى النهاية بدأت حركة ثقافية كبيرة، مارست تأثيرا هائلا على الأجيال التالية، وأوجدت اتجاهات جديدة فى الفن والأدب والمسرح والتعليم واستمرت فى عصر الثورة الكبرى.

وليس ثمة شك فى أن الإنتاج الفنى، والتطلع الفكرى والجو العام للتوقع والإثارة، كان بالغ العنف، ويطلق عادة على الفترة التى تقع بين ١٨٩٤ و١٩١٧ اسم «**العصر الفضى**»، وكان ظاهرة محيِّرة ومازال الروس يتجادلون: هل كانت نهضة الفنون والآداب هذه تتفق مع الاتجاه التقدمى بأكمله فى الحياة الروسية، وتعكس الإحياء الأوربى للرومانسية، أم كانت مجرد ازدهار عظيم وأخير لطبقة تتحلل، فى مجتمع يوشك على النهاية، ومحكوم عليه بالزوال الأبدى.

ورغم أن بعض الشخصيات العظيمة، مثل **تولستوى**، كانت لا تزال على قيد الحياة فى التسعينيات، إلا أن الاتجاه الواقعى فى الأدب بدأ يتدهور، والكثرة من أتباعه كانت تكتب قصصا مليئة بالتفاصيل الكئيبة عن رجل الشارع العادى، وقلة فحسب هى التى حافظت على مستواها العالى فى الإبداع، ورافق رد الفعل ضد الواقعية وأدب المضمون الاجتماعى ثورة الشباب الذين رفضوا مبادئ النقد الأدبى السائدة فى المجلات الشهرية، والصحف اليومية القائدة، وأكدّ الشعراء منهم حقهم فى التعبير عن الذات، ودافعوا عن الخيال الفرد، و «الفن الخالص»، واستلهموا الشاعر الفرنسى **بودلير**، وهاجموا النقد التقليدى، وأصروا على تهذيب المشاعر، ودعوا إلى الخيال الخلاق، وإلى التجديد فى الشكل، وعرفوا **بالعصريين**، وسرعان ما اكتسبوا أتباعًا كثيرين، ولا نكاد نبلغ نهاية القرن حتى نجد أنّ معظم الشبان إما ينتمون إليهم، أو يتعاطفون معهم.

وكان كتّاب وشعراء أواخر التسعينيات **جماليين** قبل كل شىء، وأكدّوا ألوهية الفن، واعتبروا الفنان كاهنا، ليست عليه التزامات سوى قرابينه التى يقدمها لربّة الشعر، وهاجموا الطبقة المستنيرة لافتقارها إلى الإحساس بالجمال، وزهدها فيه، واهتمامها المفرط بالقضايا الاجتماعية والسياسية، وبدا أن ثورتهم تأخذ شكلا مناهضا للمبادئ الجوهرية لحركة التحرر الروسى التقليدية. وفى هذا الخضم فقدت **الرمزية** الفرنسية، وقواعد الجمال الأوربى التى تسربت إلى التربة الروسية خصائصها، ولم تعد تمثل اتجاها فنّيا خالصا، وإنما اهتمت بالمضمون والأفكار والاتجاهات العامة.

* * *

تلك هى الخطوط الرئيسية للأدب الروسى فى العصر الحديث، ونتبين معها أن أمرين هامين كانا يحركان الأدباء والفنانين وكل المثقفين، أحدهما يتصل بالشكل، ويتمثل فى الحرص على تجديد القوالب الأدبية، واللحاق بأوربا فى هذا المجال، وعنها أخذوا العديد من المذاهب الأدبية والنقدية، ولكنهم أعطوها محتوى روسيًا خالصا. والثانى يرتبط بالمضمون، وهو توظيف الأدب والفن ليقوما بدورهما فى تحرير الإنسان الروسى من قيود الرق الذى يرسف فى أغلاله، والفقر الذى يطوق

حياته، والحكم المطلق الذى يحول دون أى إصلاح. وأما تطوير تأريخ الأدب، وتحديث مناهجه، وإعادة تصنيفه، فشىء يأتى فى مرحلة تالية، ومن هنا فإن الحديث عن الأدب المقارن كعلم لا نقع له على أثر، ولم يشارك المفكرون الروس فى الصراع الدائر حوله، ولديهم من مشاكلهم المحلية ما يغنيهم عن المزيد.

ومع ذلك، وهو أمر بدهى، لا نعدم بينهم من أسهم فى مجال التطبيق، دون أن يقع فى خاطره أن ما يقوم به يقع فى دائرة علم جديد اسمه الأدب المقارن. فقد حاول **ألكسندر فيسيلوفسكى** (١٨٣٨ - ١٩٠٦)، وكان يشغل كرسى الأدب فى جامعة بطرسبرج، منذ عام ١٨٧٠، أن يعرض فى كتابه «فن الشعر : دراسة مقارنة» لتطور الآداب كلها، ولكنه وجدها تتضمن عددا من الظواهر تختلف بحسب القوانين الداخلية التى تخضع لها هذه الآداب، وبحسب الظروف التى نشأت فيها، ويستحيل عليه توحيدها زمنا أو نوعا، وفيه قارن بين الشعر الجرمانى القديم وبين الشعر عند قدماء الأغريق والهنود، وقارن بين إلياذة هومير وملحمة كليفال الفنلندية[١٣] وملحمة بيوولف الدانمركية، وهى ذات أصل أنجلوساكسونى، وأغانى الأحباش، ولكى يحقق خطته الطموح درس الملامح الأكثر تمثيلا لنمو الإنسانية الاجتماعى، ثم درس المظاهر والأشكال الشعرية الأقوى تصويرا لها.

* * *

ثم جاءت **ثورة مارس الاشتراكية العظمى** عام ١٩١٧، وأطاح انتصارها بالقيصرية وألف عام من التاريخ الروسى، وأدى استيلاؤها على السلطة إلى إقامة نظام جديد، وبناء دولة كبرى تحمل اسم «اتحاد الجمهوريات السوفيتية»، لأن روسيا مجرد ولاية فيه، وكان قيامه بداية انتصار التجربة الاشتراكية عمليا، وأدى هذا الحدث الخطير إلى نتائج عالمية بالغة الأهمية والخطورة، اقتصاديا واجتماعيا، وسياسيا.

---

(١٣) ملحمة فنلندية قديمة تضم ثلاثة وعشرين ألف بيت من الشعر، وقد التقطها الطبيب الفنلندى لوتروت (١٨٠٢ - ١٨٨٤) من روايات شفوية يتداولها الريفيون الفنلنديون من القبائل التى تعيش على الحدود الروسية بخاصة، ونشرها لأول مرة عام ١٨٣٥، وترجمت إلى عدد من اللغات الأوربية، وإلى الفرنسية وحدها خمس مرات.

فى البدء كان تأثير الثورة فى مجال الثقافة سلبيا، لأن سنوات الحرب الأهلية، والصراع مع القوى الرجعية، وحدوث المجاعات، والتغيير الهائل فى بناء الدولة، أدى إلى انكماش النشاط الأدبى، وتوقفت الاهتمامات الثقافية، وجمدت الحياة الفنية فجأة، واختفت المجلات الشهرية والأسبوعية، وأغلقت دور النشر، وانخفضت تجارة الكتب فلم تتجاوز ألفى كتاب عام ١٩٢٠، معظمها كتابات سياسية، وأصبحت الصحف حزبية، وبدا أن كل شىء يوشك أن يختفى.

ولكن الثورة لم تستسلم، فأعادت النشاط الأدبى وسط الدمار والموت، وبدأت النهضة بالشعر، وأخذ الشعراء يلقون قصائدهم فى المقاهى والمطاعم والاجتماعات العامة، وينشرون دواوينهم، وكرّس الجانب الأكبر منهم مواهبهم لخدمة الثورة، وبشّروا بنظرية «الفن الاجتماعى النافع». وحين استقرت الثورة، وأمنت جانب الانقضاض عليها، تساهلت مع الكتاب غير الشيوعيين، وشهدت العشرينيات نشاطا ثقافيا محموما، وعادت المجلات الشهرية إلى الصدور، وبدأت دور النشر تمارس نشاطها، ودارت المناقشات والحوار فى كل مكان، واستؤنف النقد فى ضوء **المذهب الشكلى** بعنف شديد، وتزايد عدد الكتب المنشورة فى اضطراد وبدأت حركة نشر التعليم على أوسع نطاق.

وفى هذا العقد ظهرت أهم المؤلفات فى الأدب السوفيتى وأحسنها، رغم تشدّد الرقابة وضغط الحزب الشيوعى، وظهر جيل جديد من الروائيين والشعراء على المسرح الأدبى، وتألفت جماعة **إخوان سرابيون**، تؤكد على حرية التعبير الفنى، وترفض الامتثال للتوجيهات السياسية، وتهتم بالنثر المنمق، والتكوين الشكلى المعقد، والفكرة المتشابكة، ويكتبون عن الثورة والحياة المعاصرة، وبرز **الواقعيون الجدد**، وأصبح كافة الكتاب الذين قاموا بمحاولاتهم الأولى الناجحة قبل الثورة ذوى تأثير كبير فى العهد الاشتراكى، وكان يطلق عليهم اسم رفاق الطريق.

وفى نهاية العشرينيات بدأت الدولة تطبق سياسة اقتصادية جديدة، عمادها المزارع الجماعية والتصنيع، وتسلك سياسة حزبية أكثر صرامة، وشجع هذا أنصار **الواقعية الاشتراكية**، على الظهور، وكان هؤلاء يريدون من الأدب أن يكون شيوعيا خالصا، وأداة لمساعدة الدولة، ومارست هذه الجماعة ضغطا شديدا لتجعل

الأدب السوفيتى كله مرتبطا بالأحوال الاجتماعية والاقتصادية المتغيرة، ويرون فى الروايات والقصص التى تتحدث عن المزارع الجماعية الجوهر الحقيقى للأدب الشيوعى الجديد، على أن تتبع خط الحزب بطبيعة الحال.

وفى عام ١٩٣٢ قرر الحزب تنظيم النشاط الأدبى، فحل **جمعية أدباء الطبقات الكادحة**، وحل مكانها **اتحاد الكتاب السوفييت**، وكان يجمع بين الشيوعيين ورفاق الطريق، وباركت الدولة الواقعية الاشتراكية رسميا، وعرّفتها بأنها: «تصوير صادق محسوس تاريخى للواقع فى تقدمه الثورى»، وأن غايتها: «تعريف الجماهير فكريا بروح الاشتراكية». وكان معنى هذا أن يبدع الكاتب طبقا لشكل معين، وأن يعبّر فى مؤلفاته عن الفكرة الاشتراكية، أو يتعاطف معها على الأقل، ومن ثم توقفت تجربة العشرينيات، وانتهى أتباع **المذهب الشكلى** تماما، وأصبح الاسم نفسه يدل على التحقير، وأثمرت هذه السياسة بتبسيطها الحتمى نتاجا من الروايات والقصائد تدور حول التصنيع، ذات تشابه ممل، وتتحدث دائما عن البطل الشيوعى الفاضل، غير أن بعضها تمتع بشعبية هائلة بين القراء، فقد جاء لقطات صحفية، أو كتابات أدبية توثيقية، ذات أهمية محلية، أتاحت لملايين السوفييت متعة التعرف على أنفسهم، وفى مقدمتها روايات **إيليا إهر نبورج** عن الشباب والتصنيع.

ثم جاءت الحرب العالمية الثانية وهجوم ألمانيا النازية على الاتحاد السوفيتى، وتعرّض هذا لمحنة لا مثيل لها، فقد احتل الأعداء ثلث روسيا الأوربية، وهو جزء يبلغ سكانه ستين مليونا، واستخدموا أحدث وسائل التدمير فتكا وأشدها هولا، فى تحطيم المصانع، وتخريب المدن، وهدم الجسور، والإتيان على كل نافع، وظهرت روح المقاومة السوفيتية عالية، وتأجج الشعور الوطنى، وخفّت الرقابة على الأدب، وكان يدور فى معظمه حول المعارك، وحرب العصابات، والمقاومة، والحرمان، والفظائع، وفيما بعد حول انتصارات الجيش السوفيتى وكان أسلوب الكتابة أكثر استقلالا عما كان عليه من قبل.

لكن انتصار الحلفاء، الاتحاد السوفيتى وإنجلترا وفرنسا والولايات المتحدة، على المحور وحلفائه، ألمانيا وإيطاليا واليابان،لم ينه الحرب، وإنما اندلعت من جديد بين الحلفاء أنفسهم، بأسلوب مختلف، وقادها الاستعمارى العجوز **ونستون تشرشل**

رئيس وزراء إنجلترا، ثم خلفه فيها، وعلى نحو أشد عنادا وشراسة، جون فوستر دلاس وزير خارجية الولايات المتحدة، ودخلت التاريخ تحت اسم الحرب الباردة، واستهدفت الاتحاد السوفيتى وحلفاءه، رغم أنه قام بالعبء الأكبر فى هزيمة النازية، وقدّم أغلى التضحيات وخرج منها منهكا، وكانت ترمى إلى عزله وإرعابه،والإتيان على نظامه السياسى والاجتماعى، وكانت الولايات المتحدة قد سبقت وامتلكت القنبلة الذرية، وسيلة الدمار الشيطانية، وجرّبتها فعلا فى هيروشيما ونجازاكى، ومعها استسلمت اليابان فورا، فارتد الاتحاد السوفيتى إلى داخله، وأقام حول حياته أسوارا عالية، يبنى ما تهدّم، ويدرك ما فاته فى مجال العلم.

وهكذا شدّدت الهيئة المركزية للحزب الشيوعى الرقابة من جديد، وعهدت بتنفيذ هذه السياسة الجديدة إلى أمينها أندريه زدانوف (١٨٩٦ ـ ١٩٤٨) الذى أعلن أن الأدب السوفيتى ليست له، ولا يمكن أن تكون، أية اهتمامات غير اهتمامات الشعب والدولة، وتعليم الشباب وفقا للمبادئ الشيوعية، وعلى الأدب أن يصبح حزبيا، وأن يكون تصوير الإنسان السوفيتى فى قوته الكاملة أحد واجباته. وكان هذا يعنى تحذير الكتاب السوفييت من سحر الغرب، وأخطار المضمون، ونوايا القوى التى تتربص بالاشتراكية. وأدت هذه السياسة إلى موجة من التطهير، وإبعاد عدد من الكتاب عن المسرح، وإخضاع الهيئات الأدبية، وتمخضت عن أدب متشابه بالغ الكآبة، وظل الأمر على هذا النحو حتى وفاة ستالين عام ١٩٥٣، وأنتجت هذه السنوات أسوأ محصول فى تاريخ الأدب السوفيتى.

وبعد وفاة ستالين بدأ الدفء يشيع، وحققت الدولة إنجازات ضخمة فى مجال العلم، ولم تعد مستضعفة مرعوبة، فأعادت النظر فى سياستها الثقافية، واعترف النقاد الشيوعيون أنفسهم بأن «طلاء الواقع»، وروح الثناء الذليلة على النظام وزعمائه، وتجنب القضايا الحقيقية، خلق أزمة أخلاقية وفنية، وأظهرت المناقشات التى دارت بين عامى ١٩٥٤ و١٩٥٧ عن الواقعية الاشتراكية تعاسة النهاية التى دفع الإداريون الأدب إليها، وظهرت بعض الاتجاهات الجديدة، وعادت أسماء كبار الشعراء الذين صمتوا تحتل مكانها من الصحف والمجلات الأدبية، وحلت حرية التنافس فى قضايا الأسلوب، والتجربة، والنظرية الجمالية، محل سيطرة الواقعية

الاشتراكية، وبدأ الأدب السوفيتى العظيم يسلك طريقه صعدا، ليحتل مكانته العالمية الجدير بها.

* * *

كانت المقدمة التى سبقت ضرورية لكى نعرف دور الأدب المقارن ومكانته فى الاتحاد السوفيتى، وقد تطوّرت فيه أشياء كثيرة: تخلّص من المشكلات الداخلية المتصلة بالرق والفقر والتخلف، وجعل من التعليم واجبا، ومن الثقافة بكل ألوانها شيئا رخيصا، ومتاحة لكافة الناس، ولكن الأدب المقارن اصطدم علميا منذ البدء بالشيوعية، فهذه دعوة عالمية، تفسّر الأشياء كلها منهجيا فى ضوء حركة التاريخ الاقتصادية، ولا ترضى بغيرها بديلا. وفيما بعد الحرب العالمية الثانية طرأ على الموقف عامل جديد، فقد رأى الاتحاد السوفيتى، ومعه الحق ا، أن الأجهزة المعادية له تتسلل إلى جمعيات الأدب المقارن، ومؤتمراته، كما تتسلل إلى غيرها، وتتخذ منها سلاحًا لإثارة التمرد، وتشجيع الحركات الانفصالية فى البلاد الاشتراكية المجاورة له، فنظر إلى الفكرة مترددًا وشاكًا وخائفًا.

وفى عام ١٩٥٥ بدأت مرحلة التعايش السلمى، والتى أطلق عليها الكاتب السوفيتى الكبير إيليا إهرنبورج اسم «ذوبان الثلوج»، وفيها انتشر الاتحاد السوفيتى خارج حدوده، وارتبط بعلاقات قوية مع عدد من البلاد الإفريقية، فعدل عن موقفه من الأدب المقارن، وبدأ يغير من نظرته إليه، وأنشأ قسمًا للأدب المقارن فى معهد الأدب الروسى فى ليننجراد يحمل اسم داربوشكين، وكان فى البدء مجرد مركز لإعداد المصادر، ثم تحوّل إلى معهد للأبحاث. وفى عام ١٩٥٧ نظّم معهد جوركى للأدب العالمى أول ندوة رسمية فى موسكو، واتخذت من الأدب الروسى محورا يدور حوله النقاش، وانتهت إلى أفكار نقدية جديدة وبناءه.

غير أن المقارنة الاشتراكية تجاوزت مناهج المقارنة الغربية، لأن هذه تفصل بطريقة تحكمية بين الآداب القديمة والوسيطة، والعصر الحديث، وتعطى هذا الأخير المزيد من العناية، على حين أن الأدب الوسيط بالغ الأهمية بالنسبة للأدب الروسى. وفى الوقت نفسه تعطى المقارنة الاشتراكية مزيدا من العناية للآداب الشرقية والسلافية، ويعاملها العالم الغربى كأقارب فقراء أو معدمين، وأعطى المنهج

الذى تسير عليه ثمارا طيبة، وبخاصة خارج الاتحاد السوفيتى نفسه، حيث أخذت دراسات الأدب المقارن تزداد مع الزمن عمقا واهتماما.

ويمكن القول إن وراء المقارنة الاشتراكية ثلاثة عوامل دافعة: العناية بالأدب العالمى، والطابع الممتاز للأدب السلافى كأداة اتصال بين الشرق والغرب، وبين العصر الوسيط والعصر الحديث، وتطعيم النقد الأدبى بالفكر الماركسى، والحق أنها فى المجالين الأخيرين قدّمت شيئا جيدا ينهض على أسس علمية، وكان إضافة حقيقية فى مجال النقد الأدبى.

● **بقية الدول الاشتراكية:**

يتفاوت موقف البلاد الاشتراكية الأخرى من الأدب المقارن، ولا تسير كلها على خط واحد أو بمستوى متقارب، ولكن دولتين منها، على الأقل، تستحقان وقفة مستأنية: جمهورية ألمانيا الديمقراطية والمجر.

ربما كانت **جمهورية ألمانيا الديمقراطية** أشد دول الكتلة الاشتراكية حفاظا على مبادئها ووحدتها، فهى جزء من ألمانيا النازية التى أشعلت الحرب العالمية الثانية، وانتهى بها الحال إلى هزيمة أتت عليها تماما، وفى مواجهة عنيفة مع النصف الثانى منها، ويحمل اسم ألمانيا الغربية، ويسلك نهجا رأسماليا، ويخضع فى المدى البعيد لسياسة القوى الغربية الكبرى: الولايات المتحدة، وفرنسا، وإنجلترا، ولها كلها قوات عسكرية على أرضه.

لقد ظهرت **ألمانيا الديمقراطية** كدولة مستقلة بعد سنوات من انتهاء الحرب العالمية الثانية، وتربطها بالاتحاد السوفيتى معاهدة صداقة ودفاع مشترك، ويجمع بينهما قبل ذلك كله مبدأ سياسى واحد يناضلان من أجله سويا، ومع هذه السنوات المحدودة نسبيا لا يمكن القول بأن هناك أدبا مقارنا، أو عناية به، وإنما بعض الايماءات الموحية، والدراسات الواعدة، ترضى عنها الدولة لأنها تسير فى نفس خطها السياسى، أو تغض النظر عنها لأنها ليست بشىء. فسياسة الدولة إذن توجه، إن لم تحدّد، لون الدراسات المقارنة، التى يمكن أن تحظى برعاية الدولة، وتجىء فى

مقدمتها - مثلا - الدراسات التى تبحث العلاقات بين الشعر الألمانى والشعر السلافى.

ولا توجد فى الجامعات كراس لتدريس الأدب المقارن، ولكن جامعات **هال**، **وجانا**، **وجريفسوالد**، تقدم إمكانات هائلة للعمل، بما تضمه مكتباتها من مصادر وفيرة، ويمكن القول أيضا إن علماء الدراسات الرومانية، ويوجدون فى كل الجامعات تقريبا، يدرسون ويبحثون فى موضوعات ذات طبيعة مقارنة بطبيعتها. وأول مظهر عالمى من مظاهر وجود الدراسات المقارنة فى ألمانيا الديمقراطية، أنها أوفدت مندوبا عنها فى المؤتمر الذى عقدته الجمعية الدولية للأدب المقارن، فى **أوتريخت** فى هولندا، عام ١٩٦١.

غير أن بداية الستينيات شهدت شيئا من الاهتمام بالأدب المقارن، وحين عقد مؤتمر الأدب المقارن لعلماء الدول الاشتراكية فى بوذابست عام ١٩٦٢ شهده عدد من الباحثين الألمان. وفى العام نفسه ألقى **فارنر كراوس** محاضرة أمام أعضاء مجمع العلوم فى برلين الشرقية عن مشكلات الأدب المقارن، ودعا إلى تصنيف الموضوعات، وأن من الضرورى فى ضوء الجهود الأمريكية والفرنسية الجديدة «أن نبدأ جادين فى دراسة مطالب هذا العلم، وقد بُنيت قواعده فى قوة، لكى ندرك ونقدر إمكانات استمراره».

وارتضى **فارنر كراوس** نموذجا للأدب المقارن فى صورته الماركسية، المحاولة التى قام بها العالم الروسى **فيسيلوفسكى** فى كتابه الذى أشرنا إليه من قبل، وحاول فيه أن يشرح تطوّر كل الآداب، فى ضوء مبدأ واحد، وعندما طبّق هذا المنهج «وجد ظواهر لا صلة بينها مكانا أو زمانا، لأنها تتطور فى ضوء قوانينها الداخلية، ولكن يمكن وراءها، بعيدا، ظروف اجتماعية مشتركة». وهذا الاتجاه هو السائد فى الدراسات المقارنة فى ألمانيا الشرقية.

ويعارض **كراوس**، فى الجزء الأخير من محاضرته، وبكل قوة، أن يتضمن الأدب المقارن دراسة الظواهر التاريخية، أو ما يسمى بدراسة القضايا المتشابهة، لأن مثل هذه الدراسات ينقصها، فيما يرى، القاعدة والمنهج!

ثم يمضى فى المحاضرة: «أن المقارنة الفرنسية لا تزال حريصة على أن تأخذ مجلة «الأدب المقارن» الهامة، التى يصدرها علماء المقارنة الفرنسيين، بعين الاعتبار موضوعات الأدب الفرنسى الكبرى، وثمة لون من الظلم غير محتمل، وهم يتصرفون كما لو كان من الممكن إقامة علاقات بين أى شيئين فى الزمان أو المكان. والحق أنّ الدراسات ليست كلها بهذا المستوى، أو تقع فى الخطأ نفسه، ونجد إلى جانب المقالات عديمة الأهمية، دراسات أخرى ذات مستوى رفيع. إن التخبّط فى المشكلات، والبعد عن أى تصنيف لها، الثمن الذى يجب على الحرية العلمية أن تدفعه غاليا».

كانت محاضرة **كراوس** بداية بعث الدراسات المقارنة فى ألمانيا الديمقراطية، وعندما انعقد المؤتمر الدولى للأدب المقارن فى مدينة فريبورج عام ١٩٦٤ مثلها عدَّد من العلماء والباحثين، وقد خصصت السيدة **إيڤا مارية نهكى** رئيسة تحرير المجلة الجرمانية الرومانية التى تصدر فى فايمر حينذاك دراسة نقدية واسعة للمؤتمر، وناقشت فى إفاضة البحث الذى تقدم به العالم الفرنسى **رنيه إيتيامبل**: «هل من الضرورى مراجعة مفهوم الأدب العالمى». ودافعت فى مقالها عن رأى **فارنر كراوس**، وترى أننا يجب أن ندرس أولا آداب البلاد المختلفة، قبل أن نفتش عن الصلات التى يمكن أن تكون قائمة بينها. وهى النظرية التى دافع عنها العالم الروسى **فيسيلوفسكى** فى نظريته التى دعا إليها: «علينا أن نركزّ فى المستقبل على الظواهر ذات الطبيعة المتفقة فى الزمن، ومن ثَمَّ نعطى البحث فى المأثورات الشعبية كل الأهمية التى يستحقها، بعد أن ظل سنوات عديدة مستبعدًا تماما من دراسات الآداب المقارن بتأثير المقارنة الفرنسية».

وأوجزت السيدة **نهكى** فى نهاية مقالها مطالب اللحظة الحاضرة فى وطنها، فى وضوح تام:

«عندما نلقى نظرة على واقع البحث عندنا فإن أول ما يجب علينا عمله أن ننسّق بين كل الأعمال الفردية التى تنطوى على قدر من الأهمية، وتكوين مجموعات بحث جديدة، ثم تصنيف موضوعات الدراسة فى جامعاتنا... وأخيرا جمع كل المواد العلمية التى يمكن أن تصلح مصدرا للنفاذ إلى جوانب بحث جديدة فى الأدب

المقارن... فقط عندما نستطيع أن ننجز هذه المبادئ الرئيسية سوف نصبح فى حالة تسمح لنا بإنشاء معهد عالمى، طبقا للنموذج السوفيتى، والاشتراك على نحو أكثر فعالية فى المؤتمرات الدولية القادمة».

وفيما بعد أرسلت **ألمانيا الديمقراطية إلى مؤتمر** المقارنة الدولى الذى انعقد فى **بلجراد** عاصمة يوغوسلافيا، وفدا كبيرا، يضم **جمهرة** من علمائها، جامعيين وأعضاء فى مجمع العلوم فى برلين الشرقية. وقد بذل المجمع نفسه فى الأعوام الأخيرة جهدا خاصا وقويا فى تصنيف كل المواد العلمية الواسعة التى فى حوزته، ونظّم، فضلا عن ذلك، حوارا عالميا فى ديسمبر ١٩٦٦ عن الأدب المقارن، لم يدع إليه أحدا من الدول الغربية، ومهما يكن فإن مستقبل الأدب المقارن فى ألمانيا الديمقراطية يبدو الآن أدعى إلى التفاؤل مما كان عليه منذ سنوات خلت، ويعود الفضل فى هذا إلى الجهود التى يقوم بها **فالتر ديبتسو**، من جامعة ليبزج، فهو يبذل نشاطا قويا، ويبدى تحمّسا حارا من أجل إنشاء معهد يعنى بالدراسات المقارنة فى وطنه، ويتلوه إنشاء كرسى لهذا الأدب فى الجامعة، وبذلك يتوج الاعتراف بالأدب المقارن رسميا.

وتجىء **المجر** بعد ألمانيا الديمقراطية فى اهتمامها بالأدب المقارن، لأن قنوات الاتصال بينها وبين بقية أوربا الغربية أقوى من بقية الدول الاشتراكية فى مجال الثقافة، ولها إسهام قديم فى مجال الأدب المقارن، ففى مدينة كلاڤسينبرج ظهرت أول صحيفة تهتم بالأدب المقارن، فى يناير من عام ١٨٧٧، وتحمل اسمه، وكان يشرف على إصدارها **هوجر ملتزل** (١٨٤٦ ـ ١٩٠٨) وهو من أصل ألمانى، وكان صديقا حميما للفيلسوف الألمانى **نيتشه**، والشاعر الغنائى المجرى **بوتوفى ساندور** (١٨٢٣ ـ ١٨٤٩)، وكان يتحدث الألمانية منذ طفولته، والمجرية والروسية، وفيما بعد تعلّم اليونانية واللاتينية والسلافية، ولغات جرمانية أخرى، ودرس فى ليبزج وهايدلبرج، ثم عُيِّن أستاذا للغة الألمانية وآدابها فى جامعة كلاوسنبرج عام ١٨٧٣ وكانت الفكرة التى تتحرك المجلة فى إطارها: «إن أيّة جماعة إنسانية، مهما تكن ضآلتها السياسية، هى من وجهة نظر الأدب المقارن كأيَّة أمة كبرى»، «وإن أهمية أى أدب يمكن أن تظل محدودة بالنسبة إلى أدب آخر، ولكنها كلها فى الأهمية سواء، سواء أكانت من داخل المجموعة الأوربية أم من خارجها». وكانت المجلة تُحرَّر فى

ست لغات، ثم فى عشر، ولكنها توقفت بعد عام واحد من صدورها، ومع ذلك ظل المجر مرتبطا بحركة المقارنة بعامة، وقدم قبل الحرب العالمية الأولى عددا من العلماء والباحثين، وكذلك بين الحربين العالميتين، وجاء مؤتمر بودابست عام ١٩٣١ علامة ظاهرة على اهتمامه بهذا اللون من الدراسات، وكان له تأثير ملحوظ فى تأكيد خطى حركة المقارنة فى المجر.

وحاول المجر الشيوعى بعد الحرب العالمية الثانية أن يلحق بركب الدول الغربية فى هذا المجال، وعرفت بودابست بين عامى ١٩٤٥، ١٩٤٨ نوعًا من الاهتمام بالأدب المقارن وتدريسه، وصدرت فيها باللغة الفرنسية سلسلة من الدراسات الموجزة تحمل اسم «كراسات الأدب المقارن»، ولكن اشتداد الحرب الباردة بين المعسكرين الشرقى والغربى، وانطواء الدول الاشتراكية على نفسها، لترتيب حياتها فى الداخل، وتحصين دفاعها، والتأثير الشديد الذى مارسه الناقد العالمى لوكاش (١٨٨٥ ـ ١٩٧١)، وهو مجرى الأصل، وماركسى محافظ، وينفر من مناهج المقارنة الغربية فى تفسير الظواهر الأدبية، جمّد الحركة فى بدايتها، فاستكانت إلى اغفاءة امتدت حتى عشر سنوات، ثم شهدت يقظة جديدة مع عام ١٩٥٧، ومعها أخذ الأدب المقارن موضعه فى عدد من معاهد البحث الأدبى، وفى بودابست نفسها عقد علماء المقارنة الاشتراكيون مؤتمرهم عام ١٩٦٢، وناقشوا فيه قضايا هامة، من بينها: العلاقات الأدبية بين دول الشرق، ومنهج المقارنة: قيمته وموقفه والمفهوم الغربى فى ضوء الفكر المادى، وقضايا الخلق الأدبى على مستوى عالمى، وحضره وفد من علماء المقارنة فى الغرب، وشارك فى المناقشات. وقد جمع سوتير من أعضاء المجمع العلمى المجرى الأبحاث التى ألقيت فى المؤتمر فى مجلد واحد، ونشرها فى بودابست عام ١٩٦٣ بعنوان «الأدب المقارن فى وسط أوربا»، وحظيت فى العالم الغربى بتقدير وإعجاب بالغين.

ويسهم المجر الآن بجهد ملحوظ فى دمج أوربا الاشتراكية فى حركة المقارنة العالمية، وعندما عقدت الجمعية الدولية للأدب المقارن مؤتمرها فى فريبورج عام ١٩٦٤، قدّم الوفد المجرى بحثا عميقًا وموسّعا عن «الأدب المجرى أدب أوربى»، وفى بودابست اليوم «معهد الأدب المقارن» يتبع المجمع العلمى، وينسّق النشاطات

المختلفة المرتبطة بالدراسات المقارنة، ويقوم أعضاؤه بنشاط جدير بالتقدير والثناء.

* * *

وتمثل كل دولة من بقية الدول الاشتراكية وجهة خاصة متميزة، تخضع لتاريخها، وواقعها المعاصر، وضواغط الظروف السياسية حولها فبولندا وثيقة الارتباط بالغرب من قديم، وذات تقاليد أدبية عريقة، وعرفت بعد الحرب العالمية الأولى ازدهارا فى الدراسات المقارنة، على يد عدد من علمائها، عكفوا على دراسته نظرية وتطبيقا، وبخاصة علاقاتهم الأدبية مع فرنسا وإنجلترا وإيطاليا. إلا أن تدريس الأدب المقارن ألغى مع انتهاء الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥، حين اختارت بولندا الاشتراكية طريقا وحياة، ولم تعد إليه رسميا مرة أخرى، ولكن بعض الجامعات، كجامعتى وارسو وكركوفيا بخاصة تتناول بالدرس العديد من القضايا التى تدخل فى نطاق الدراسات المقارنة، مما يمهد السبيل إلى عودة هذه الدراسات إلى سابق عهدها.

ولا يزال قرار حظر دراسة الأدب المقارن قائما فى تشيكوسلوفاكيا منذ عام ١٩٤٨، رغم أن قبضة الدولة على توجيه الدراسات الأدبية المختلفة قد خفت كثيرا عما كان عليه الحال من قبل. أما فى بلغاريا فقد أبقت الدولة على كرسيين فى جامعة صوفيا لدراسة الآداب الأوربية والسلافية مجتمعة، وأضافت إليهما كرسيا ثالثا منذ عهد قريب يقوم على دراسة تاريخ المسرح الأوربى. ومرّت رومانيا وهى لاتينية الجنس واللغة وعلى أرضها تلتقى الثقافات الهلينية واللاتينية والروسية والألمانية وتمتزج عادات وتأثيرا، بمرحلة من القومية المتطرفة، فاستباحت الكتب الأجنبية، وأسلمتها إلى ترجمة قومية على غير هدى تتبعه، وكل ما يهمها هو خلق أدب رومانى التعبير، وفى الوقت نفسه يفكر فى المشكلات الأدبية العامة، كقضية الأدب المثقف و «الأدب الشعبى»، ومن هذه الفورة القوية، الخالقة والناقدة معا، انبثقت أخيرا مدرسة الأدب المقارن التقليدى، وأخذت طريقها إلى الوجود بعد عام ١٩٨١.

وتعتبر يوغوسلافيا ذات وضع فريد، فهى أداة اتصال بين العوالم الهلينية واللاتينية والسلافية، وساحة التقاء بين الحضارتين الإسلامية والمسيحية، واتصلت

بحركة المقارنة العالمية فى نهاية القرن التاسع عشر، وأنشأت فى بلجراد العاصمة كرسيا للأدب العالمى عام ١٨٨٤، لا يزال قائما حتى يومنا هذا، وقد ضاعفت من إنشاء كراس أخرى للأدب المقارن تبلغ الآن ستّة، وكان انعقاد مؤتمر الأدب المقارن العالمى فى العاصمة اليوغسلافية عام ١٩٦٧ اعترافا بهذا النشاط، وتتويجا لهذه الجهود.

● **الدول الآسيوية:**

تحتل **اليابان** مركز الصدارة بين البلاد الأسيوية التى تعنى بالأدب المقارن، ولا يقل التقدم الذى حققته منذ عام ١٩٤٥ فى مجال المقارنة، إثارة للإعجاب والدهشة، عما حققّته فى عالم الصناعة والكهربيات والتقنية الفنية، ولو أن اهتمامها به يعود إلى أصول بعيدة، من الوجهة التطبيقية على الأقل، وكان لها شخصيتها الواضحة دائما فى تناول قضاياه، لأنهم تعوّدوا عندما يدرسون أدباءهم الكلاسيين أن يوازنوا بينهم وبين النماذج المماثلة عند الصينيين، وكان هذا القدر من المقارنة البدائية، فيما يقول **سابورو أوتا** رئيس الجمعية اليابانية للأدب المقارن، «ليس له نظام منهجى، ولا ينهض على مبدأ علمى، ولا يفرق بين المقارنة والموازنة».

وقد مهّد لهذه الحركة العلاقات الوثيقة التى قامت بين اليابان وأوربا فى عصر الملك **ميجى** (١٨٦٨ ـ ١٩١٢)، فقد كان حريصا على الإفادة من تقدم أوربا، وأرسل إليها ألوفا من الطلاب للدراسة، وأخذهم بالجدية الكاملة، وكان يحكم على الفاشلين منهم فى دراستهم بالإعدام، وحين عاد هؤلاء إلى وطنهم نقلوا إليه كل أوجه التقدم الأوربى، فى مجالات العلم والأدب والفن. ولكن اليابان لم تعرف مناهج الأدب المقارن فى مفهومه الفرنسى إلا بعد أن ترجم كتاب **فان تيجيم** إلى اللغة اليابانية عام ١٩٤٣، وذلك قبل أن يُتَرجم فى مصر بعامين، وقبله كانت اليابان قد ترجمت كتاب **لوليبيه** الفرنسى: «تاريخ الآداب المقارنة»، وكتاب **بوسنيت** الإنجليزى «الأدب المقارن»، وعرفت مصطلح الأدب العالمى على نحو واسع فى الثلاثينيات.

وفى عام ١٩٤٨ تكونت الجمعية اليابانية للأدب المقارن، وهى تضم اليوم قرابة

ست مئة عضو، وتنشر مجلة للأدب المقارن، تحمل اسم Hikaku Bungaku باللغة اليابانية، ومجلات فصلية أخرى، ولكن الجامعات التى تخص الأدب المقارن بدراسات مستقلة قليلة جدا، والطلاب الذين يقبلون على دراسته قليلون نسبيًا.

فى المرحلة الأولى أخذ البحث المقارن اليابانى جانب المنهج الوضعى للمدرسة الفرنسية فى باريس، ووقف بجهده عند دراسة التأثيرات الغربية التى تسربت إلى الأدب اليابانى فى عصر الإمبراطور ميجى وبعده، ومن ثَمَّ ركزت اهتمامها فى دراسة الترجمات العديدة التى تمت للأعمال الغربية فى تلك الفترة، وهى لا تتبع مصادرها فحسب، وإنما تدرسها أيضا فى ضوء المنهج الإحصائى. وإلى جانب ذلك اهتمت أيضا بدراسة المصادر بعامة، وتاريخ استقبالها. وأدى هذا إلى ردّ فعل مواز لما حدث فى روسيا تماما، وكان ذلك ضرورة لا مناص منها.

يقول سابورو أوتا: «يوجد سبب قوى لنفور الدارسين اليابانيين من الأدب المقارن، ذلك أن بعض الطلاب الذين تخصصوا فيه يؤكدون على التأثير الغربى، وينتهى بهم الحال إلى القول بأن الأدب اليابانى الحديث لا شىء، لأنه تقليد خالص للأدب الغربى. وهو رأى أحدث حوارا صاخبا بين الدارسين، وألقى على الأدب المقارن ظِلًّا ثقيلا، وأعطاه سمعة سيئة بين جمهرة الدارسين».

ولكن تأثير المدرسة الأمريكية اتسع كثيرا خلال الأعوام الأخيرة، بتأثير الاحتلال الأمريكى، والجهود العنيدة التى بذلها لتغيير كل شىء فى اليابان، ولأن منهجها يتيح مجالا أوسع للمقارنة، وللتيارات العنيفة المعارضة لمنهج المدرسة الفرنسية، وقد تعوّد اليابانيون ألا يرضوا بالقليل، وألَّا يقفوا عند الحد الذى يتلقونه. ولهذا لا نعدم فى المستقبل القريب وجهات نظر قوية تخرج على كلا المدرستين الفرنسية والأمريكية على السواء، وعليهم قبل ذلك أن يحلوا المشاكل الذاتية التى تواجههم، وهى تتصل بالمصادر، والتقاليد القومية الراسخة، والهوة العميقة التى تفصل بين الأدب اليابانى والآداب الأخرى، التى لا تلتقى مع الأدب اليابانى فى الأعصر أو الاتجاهات، بل وعلى خلاف حتى مع الآداب الشرقية الأخرى، وهم يجدون لزاما عليهم أن يبذلوا الجهد بدءا لتحديد المسائل فى مصطلحات غربية، مما يحملهم على إعادة النظر فى أدبهم كله، وفى الأدب بعامة، ومن

ثُمَّ يحرصون على أن ينظروا بوضوح إلى القضايا الكلّية قبل أن يندفعوا لدراسة التفاصيل، وذلك على النقيض من الأوربيين الذين يتصوّرون أن نور العالمية يمكن أن ينبثق فى النهاية من ركام الدراسات التفصيلية، وهو أمر لا يخلو من وهم كبير.

ولا يزال اهتمام **الهند** بالأدب المقارن محدودا، وحتى أعوام قليلة كانت دراسته تنحصر فى قسم من جداوبور فى كلكتا، كما أن قسم اللغات الهندية وآدابها فى جامعة دلهى الجديدة بدأ، بتأثير غربى، يهتم بدراسة التأثيرات المتبادلة بين الآداب الهندية والبنغالية، وبقية الآداب الأخرى العديدة التى يعرفها شبه القارة الهندية.

وبعد الحرب العالمية الثانية بدأت **كوريا الجنوبية**، بتأثير أمريكى، تهتم بالأدب المقارن، فتكونت بها جمعية له، وعنها تصدر مجلة فصلية تسجل نشاطها، وتقدم إنجازات أعضائها فى هذا المجال، وعقدت مؤتمرها الأول عام ١٩٥٩، وتشارك فى كل مؤتمرات الأدب المقارن العالمية.

● فى العالم العربى:

كان العالم العربى، من بين الدول ذات الحضارة العريقة، آخر منطقة تحس بالأدب المقارن علما، وبداهة كانت البداية فى **مصر**. أمّا لماذا تأخّرت مصر إلى هذا الحد، وصلاتها بالعالم الغربى بعامة، وبفرنسا على نحو أخص، تعود إلى مطلع القرن الماضى، فلذلك حديث من الخير أن نأتى على مراحله كاملة.

حين استيقظت **مصر** من سباتها فى القرن الماضى، وأزاحت عن روحها وعقلها كوابيس الجمود والتخلف، بدأت تلتمس المعرفة أنّى تجدها، وأرسلت بعثاتها إلى أوربا لتتخصص فى شتى نواحى المعرفة العملية، وكان حظ الأدب من هذه البعثات لا شىء، وجاءت المعرفة به تبعا، وقليلة الأهمية، ذلك أن **محمد على الكبير، والخديو اسماعيل** من بعد، أرادا من هذه البعثات ما أراده **بطرس الأكبر** من البعثات الروسية إلى أوربا، وهو الفائدة العملية المحدّدة، والمرتبطة بالجيش فى أكثر الأحوال، ومثل هذه البعثات لا يرجى منها أن تلتفت إلى ما يجرى فى عالم الأدب، وبخاصة أن أفرادها أنفسهم كانوا يفتقدون المعرفة الجيدة بأدب أمتهم التى تؤهلهم للإفادة أو المشاركة فى الصخب الأدبى الذى كان يغطى ساحة الدراسات الأدبية فى

البلاد التى أُرسلوا إليها. ولا نكاد نعثر فى نشاط أىٍّ منهم أية إشارة إلى هذا العلم، رغم أن المقارنة كمنهج غزت، قبل أن تقتحم عالم الأدب، جانبا كبيرا من العلوم الأخرى، كالطب والجغرافية والقانون والتشريح وفقه اللغة والنحو والعروض وغيرها.

ذلك أن الأدب المقارن كعلم جديد يجىء هنا، كما هناك، تاليا لتاريخ الأدب، يلهث وراءه، ويتبع خطاه، وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر الميلادى كانت دراسة الأدب فى مصر، وبقية العالم العربى بالتالى، تسير على النمط التقليدى فى أسوأ حالاته، أعنى الذى تكوّن فى فترات الانحدار، فهى لا تتعدى المماحكات اللفظية، تدور حول تفسير لفظ، أو إعراب جملة، أو اشتقاق كلمة، وتتبع الأخطاء والهفوات، وقد يكون الأستاذ على شىء من معرفة، فيقيم موازنة مفردة بين بيت وبيت من الشعر ليحكم على التالى منهما بأنه سرق الفكرة من السابق له.

* * *

فلما أنشأ **على مبارك** دار العلوم فى ربيع الثانى من عام ١٢٨٨ هـ = يولية ١٨٧١ م. للنهوض باللغة العربية وأدابها، بدأت تعنى بدراسة الأدب العربى، وعهدت بتدريس هذه المادة إلى الشيخ **حسين المرصفى** (توفى فى ٢٦ يناير ١٨٩٠ م)، وهو أزهرى كفيف، كان يحسن الفرنسية، ويقرأ بواسطة اللمس، أو ما عرف فيما بعد بطريقة بريل، وكان **الخديو إسماعيل** قد أنشأ مدرسة للعميان فى يناير ١٨٧٥ يتعلمون فيها هذا الخط مع فنون أخرى، وبقى يدرّس فى دار العلوم ثمانية عشر عاما كاملة إلى أن تَغمّده الله برحمته.

كان الشيخ **حسين المرصفى** يدرس الأدب، أو العلوم الأدبية كما كانت تسمى رسميا، ويندرج تحتها النحو والصرف والعروض، وعلوم البلاغة، والمنطق، وأدبيات اللغة، ورسم الحروف، والإنشاء، وألّف فى هذا كتابيه: «الوسيلة الأدبية إلى العربية» و «سلّم المسترشد فى فن الإنشاء»، ثم خلفه فى مكانه **حمزة فتح الله**، المتوفى عام ١٣٣٦ هـ = ١٩١٨ م، وهو ينحدر من أصول مغربية، وُلِد بالإسكندرية، ونشأ بها، وطلب العلم فيها، ودرس فى الأزهر، وأصاب حظًّا عظيما من فقه اللغة، ونَثَر ونَظَم، ورحل إلى تونس، وحرّر هناك «الرائد التونسى»، وبقى

بضع سنين، وفى الإسكندرية حرر جريدة «البرهان»، وعُيِّن فى مدرسة الألسن، ثم فى دار العلوم، وولى رياسة تفتيش اللغة العربية فى وزارة المعارف، ومثّل الحكومة المصرية فى المؤتمر العلمى الشرقى الذى عُقد فى فيينا عام ١٨٨٦، ومؤتمر المستشرقين الذى عقد فى استوكهولم عاصمة السويد عام ١٨٨٩، وألقى بحثا فى كل واحد منها. وألّف كتاب «المواهب الفتحية فى علوم اللغة العربية».

كلاهما، **المرصفى وفتح الله**، تخطيا عصر التخلف الذى عاشا فيه، وعادا إلى عصور العربية الزاهية، على نحو ما كانت عليه فى العصر العباسى، فجاء درسهما وتدريسهما جاريا فى جملته على الأساليب القديمة، كما تجدها فى كتاب الكامل للمبرد، والأمالى لأبى على القالى، والبيان والتبيين للجاحظ، وغيرها من كتب الأدب الجامعة، التى تأخذ من كل شىء بطرف، وتجمع بين الشعر والنثر، والملح والفكاهة، والأخبار والأمثال.

كان **المرصفى** أقرب إلى **المبرِّد** فى «الكامل»، يعنى بالنحو ويستطرد إليه ما واتته الفرصة، ويروى عنه الشيخ **عبد الرزاق القاضى** أحد تلاميذه، أنه دخل الفصل أول العام الدراسى، فسأل: من الأول؟ فردّ عليه **الحناوى**: أنا. فقال الشيخ: أعوذ بالله من قول «أنا»، وسأله عن اسمه فقال له: الحنّاوى. فأخذ الشيخ يسأل عن النسبة فيه، هل هى قياسية أم غير قياسية، وقال: الحنّاوى أو الحنّىّ نسبة إلى الحنّة أو الحنّاء، ثم شرع يتكلم عن نبات الحنّة، وأثرها فى الصناعة وتلوين الورق، وفوائدها، وغير ذلك. ويذكرون أنه أمضى نحو أسبوع يتكلم عن الحنّاء.

وكانت له طريقته الخاصة فى تدريس الأدب، فهو يأتى بالنص، ويعلق عليه، ويشير إلى قائله، ويعرِّف على نحو يسير به وبعصره، وقد يستطرد إلى أديب آخر مشهور من الفترة نفسها، ليعيّن بيئته الأدبية، أو يشير إلى طبقات الأدباء مرتبين تاريخيا، وكان درسه هذا إرهاصا بالطريقة التى سوف تسير عليها دار العلوم فيما بعد.

ويصف **حمزة فتح الله** كتابه «المواهب الفتحية» فى مقدمته فيقول: «وعمدت فى هذه اللغة إلى تنسيق قلائد، ونظم فرائد، وضم شتيت، وجمع متفرق، وتقييد مطلق،

وإصلاح خطأ، وتكميل نقص، غير مقيّد بفن أو علم من الفنون الأدبية والعلوم العربية دون آخر، بل إنى أستطرد الكلام فى جميعها استطرادا، وأطلق من بنان البيان فى ميادينه جوادا، مع التحرّى وجودة الانتقاء فى اختيار ما أنقله من كتب أو خطب، أو منظوم أو منثور، فى ضروب شتى، وأنواع مختلفة من العلوم العربية».

كان فى الدرس والتأليف يختار النص، ويشرحه، فإذا عرض له شاهد نحوى أو بلاغى وقف عنده، وربما أورد سيرة صاحبه، وقد يومئ إلى الأمثلة القديمة، أو الأخبار السائرة. وقد خلا كتابه من النقد الأدبى، وكلا الكتابين على أية حال، كتاب المرصفى وكتاب حمزة فتح الله، لم يقع صاحبه على ما يجب أن يكون عليه درس الأدب، فطرة وابتداعا، أو تقليدا لأوربا، من بيان الخصائص الفنية، وتفسير الاتجاهات الأدبية، وردّها إلى أسبابها، طبيعية أو اجتماعية أو ثقافية.

* * *

ولكن مصر، والعالم العربى أجمع، تدين بنشأة المناهج الحديثة فى تأريخ الأدب ونقده، إلى رجل قلّما يشير إليه الدارسون، وهو **حسن توفيق العدل** (١٨٦٢ ـ ١٩٠٤) وتخرّج فى دار العلوم عام ١٨٨٧، ثم ذهب إلى ألمانيا، وبقى فيها أعوامًا يدرّس اللغة العربية فى جامعاتها، ولقى عددا من مستشرقيها، وربطته صلات وثيقة بعدد منهم من غير الألمان، وعاد من هناك وقد أتقن اللغة الألمانية، وألمّ بمناهجهم فى درس تاريخ الأدب العربى نفسه، وتاقت نفسه إلى أن ينقل ما رأى، فأشار على صديقه **محمد بك دياب** (١٨٥٢ ـ ١٩٢٠) المدرس بدار العلوم، أن يضع كتابا فى تاريخ الأدب العربى على النهج الذى رآه هو فى ألمانيا، فألّف هذا كتابا فى جزئين، ١٣١٧ هـ ١٨٩٧ م، أسماه: «تاريخ آداب اللغة العربية»، ويغلب على ظنى أنه أول من وضع هذه التسمية فى اللغة العربية، وربما كان الاسم من اقتراح **حسن العدل** نفسه، لأنه يطابق الاسم الذى أطلقه المستشرق الألمانى **بروكلمان** على كتابه فى تاريخ الأدب العربى.

وقد شرح **محمد بك دياب** منهجه فى مقدمة كتابه، يقول: «قد شرحت فيه نشأة العلوم الأدبية وسيرها فى مختلف العصور، والكتب التى أُلِّفت فيها وأزمانها، وحياة مؤلفيها، وذكرت فصولا من كل فن اقتضاها سير التأليف وغير ذلك». ولكن

الرجل وهو يبدأ الخطوة الأولى على غير مثال رآه، لم يقع على تاريخ الأدب كما نفهمه الآن، وكما كان يدرس فى الغرب على أيامه، وإنما أرخ لعلوم اللغة العربية فحسب، وجاء كتابه فى منهجه صورة لكتاب الفهرست لابن النديم، مع التوسعة التى يتطلبها التأريخ لعصور تلت سابقه.

ويبدو أن **حسن العدل** لم يكن راضيا عن نهج صديقه، فما أن عُهد إليه بتدريس المادة فى دار العلوم عام ١٨٩٥ م، حتى ألّف كتابا جديدا، «حسن الترتيب، منوُع البحوث، وأدخل فى التاريخ الأدبى». تناول فيه الأدب شعرا ونثرا منذ البداية حتى نهاية العصر الأموى، وطبع هذا الكتاب على إيجازه عدة مرات بمطبعة الصنائع، وآخر طبعة كانت له، فيما أعلم، عام ١٩٠٦ م، ولقيت طريقته فيما يبدو استحسانا من الدارسين والمدرسين فى تلك الأيام، وقال عنه المستشرق الإنجليزى **إدوارد براون** (١٨٦٢ ـ ١٩٢٦) وقد زار مصر فى تلك الحقبة: «إنه أول من دَرَس تاريخ آداب اللغة العربية، ووضع فيها الكتاب، ودرَسها فى دار العلوم على نظام تام».

وقد سار الدارسون من بعده على نهجه فى التدريس والتأليف، مع شىء من التفصيل أو التعديل، يبدأونه بالحديث عن اللغة، ويعرّفون تاريخ الأدب، ويقسّمونه إلى شعر ونثر وبيان، ثم يعرضون لعصوره، يبدأون بالعصر الجاهلى، ويمرون بالعصرين الأموى والعباسى، حتى ينتهى بهم المطاف إلى العصر الحديث، ويدرسون بعض كبار الشعراء فى كل عصر، إلى جانب نماذج من الأدب نفسه، شعرا ونثرا.

وهذا المنهج نلتقى به كاملا فى كتاب الشيخ **أحمد على الإسكندرى** (١٨٧٥ ـ ١٩٣٨)، وقد تخرج فى دار العلوم عام ١٨٩٨، وعاد إليها مدرسا عام ١٩٠٧، لتدريس مادتى الأدب العربى والإنشاء، وظل بها زهاء خمسة وعشرين عاما، وفى سنة ١٩٣٤ اختير أستاذا للأدب العربى فى كلية الآداب بالجامعة المصرية إذ ذاك، ثم أصبح عضوا فى المجمع اللغوى، ومن أهم العاملين فيه، وكتابه الذى يهمنا كان عن «تاريخ الأدب العربى فى العصر العباسى»، وطبع عام ١٩١١، ثم كتابه «الوسيط فى الأدب العربى وتاريخه»، وألّفه بالاشتراك مع الشيخ **مصطفى عنانى**، وكان زميلا له فى التدريس بدار العلوم، وتخرج منها معه فى العام نفسه، وصدرت

الطبعة الأولى من كتابها عام ١٩١٦، وهو أروج كتاب فى تاريخ الأدب العربى على الإطلاق، ولا يزال الناشئون حتى يومنا هذا يفيدون منه، وتعتمد عليه المدارس الثانوية فى بعض البلاد العربية، وتجاوزت طبعاته الستين حتى كتابة هذه السطور.

يمثل كتاب «الوسيط» خطا فاصلا بين عهدين فى التأريخ للأدب العربى، فهو أول كتاب يتناول الأدب العربى جملة من أول عهده إلى أيامنا هذه، ويقسمهإلى العصور التى شاعت فيها بعد، ومهد له بحديث عن ماهية التاريخ والأدب واللغة، وعن أدب اللغة، وتاريخ أدب اللغة، والعرب أمة ولغة، وتناول فى كل العصور النثر بأنواعه: كتابة وخطابة ورسائل وتوقيعات ومقامة وغيرها، والشعر فى كل أغراضه: مدحًا وهجاء وغزلاً وحماسة ووصفا، وترجم فى إيجاز للشعراء والخطباء والكتاب واللغويين والمؤلفين، وأورد نماذج من مأثورهم نثرا أو شعرا، ولأن الأدب العربى لم يكن لحظة تأليف الكتاب قد عرف القصة والرواية والمسرح فى مفهومها الدقيق فقد خلا الكتاب من الحديث عنها تماما.

وفى عام ١٩٠٨ تم إنشاء الجامعة المصرية الأهلية، فوجهت عنايتها إلى دراسة أدب اللغة العربية دراسة حرّة غير مقيّدة بمنهج وزارة المعارف ورسومها، ولكى تدفع بتدريسه إلى الأمام، وتفيد من تقدم مناهجه فى الغرب، استقدمت بعض المستشرقين للنهوض بهذا العبء، وقد أوجز طه حسين فى مقدمة كتابه فى «الأدب الجاهلى» هذا التطور، وحدّد القائمين عليه، وبين ما اضطلعوا به:

عهدتْ إلى المرحوم حفنى ناصف، ثم إلى المرحوم الشيخ مهدى بدرس الأدب، شرحه ونقده، كما عهدتْ إلى الأستاذ جويدى ثم الأستاذ نللينو، ثم الأستاذ فييت بدرس تاريخ الأدب، فبينما كان الأولان يدرسان الأدب ونصوصه المختلفة درس نقد وتحليل فيه حظ عظيم من العناية بالنحو والصرف، واللغة والبيان، فيبثان فى نفوس الطلاب حب الأدب العربى القديم، والميل إلى قراءته، واستظهار الجيد من نصوصه المختلفة، وينشئان فيهم الذوق وملكة الإنشاء، كان الآخرون يدرسون التاريخ الأدبى بمناهجهم الغربية الحديثة، فيعلّمون الطلاب كيف يبحثون ويقارنون ويستنبطون، وكان كلا الأسلوبين فى الدرس يتمم صاحبه ويقوِّى أثره، ويكوّن للطالب مزاجا أدبيا علميا مستقيما خليقا أن يغير حياة الأدب العربى فى شكلها

وموضوعها كما يقول أصحاب القانون».

وحتى هذه اللحظة لم يكن أحد فى مصر يأتى على ذكر الأدب المقارن، رغم أن الأنظار تعلقت كلها بالغرب لتطوير مناهج دراسة الأدب فى بلادنا، ورغم أن الأدب المقارن كان هناك فكرة جديدة، يثور حولها الجدل، ويحتدم الحوار، وتعقد المؤتمرات، ويبحث له العلماء عن هوية، وحتى البعثات التى أرسلتها الجامعة إلى الخارج فى تلك الفترة تجاهلت هذه المادة تماما.

* * *

بدأت الجامعة المصرية الأهلية إرسال بعثاتها إلى الخارج فى العام الذى تم افتتاحها فيه، وكان من بين أوائل طلابها لدراسة العلوم الأدبية **منصور فهمى** لدراسة الفلسفة، و**محمد توفيق الساوى** لدراسة الأدبيات، و**محمود عزمى** لدراسة الأخلاق والسياسة والقانون، واتجهوا جميعا إلى باريس، وفى العام التالى أرسلت **أحمد ضيف** (١٨٨٠ ـ ١٩٤٥) وكان قد تخرج فى دار العلوم ليدرس آداب اللغة الفرنسية عام ١٩٠٩، فحصل على الدكتوراه، وعاد إلى مصر عام ١٩١٨، وعمل أستاذا للأدب العربى فى الجامعة المصرية، ولكن **طه حسين** دسّ له، وعمل على نقله ليشغل مكانه، فنُقِلَ إلى المعلمين العليا عام ١٩٢٥، ثم إلى دار العلوم عام ١٩٣٢، وصار وكيلا لها سنة ١٩٣٨، وبعد أن أحيل إلى المعاش عام ١٩٤٠ عين أستاذًا للأدب العربى بكلية الآداب بالجامعة المصرية.

وأرسلت الجامعة كذلك **على أحمد العنانى** (١٨٨١ ـ ١٩٤٣)، وكان قد تخرج فى دار العلوم ١٩١٠، إلى **برلين** ليدرس تاريخ اللغة العربية، واللغات السامية، وحصل على الدكتوراه عام ١٩١٧، وقضى وقتا بالقسطنطينية عاصمة الخلافة إذ ذاك، ثم رجع إلى مصر عام ١٩٢١، وعين مدرسا للغة العبرية فى الجامعة المصرية، وبقى بها إلى عام ١٩٢٥، فلما ضُمت الجامعة إلى وزارة المعارف عُيِّن مدرسا للغة العربية بالمعلمين العليا، وبعد شهر واحد نُقل إلى دار العلوم لتدريس اللغة العبرية واللغات السامية، وبقى فيها نحوا من عشر سنين، ألف خلالها كتابه «الأساس» فى اللغة العبرية. وهو أوّل كتاب فيها يؤلفه عربى معاصر.

وفى مايو ١٩١٤ قررت الجامعة إيفاد **طه حسين إلى مدينة مونبلييه**، فى جنوب فرنسا، قريبا من شاطئ البحر الأبيض، ليدرس فى جامعتها «**العلوم التاريخية**»، ولكنه اضطر إلى العودة عام ١٩١٥ لأن الجامعة أصيبت بأزمة مالية حتّمت عليها الاستغناء عن بعثاتها خارج القطر، ولما عاد سعى لكى يُعيّن مدرسا لتاريخ آداب اللغة العربية بدلا من أستاذه الشيخ **محمد المهدى** (١٨٦٨ ـ ١٩٢٤) الذى كان يدرس هذه المادة، وكادت مساعيه تكلل بالنجاح، لولا أن الشيخ المهدى تطوع بالتدريس مجانا، وبالطبع فضّلت الجامعة التى كانت تمر بأزمة مالية عرض الشيخ المهدى وما لبث **طه حسين** أن عاد إلى فرنسا ثانية، وفى هذه المرة على نفقة السلطان، الذى تبرع بالنفقات له، ولآخرين من أعضاء البعثة، من جيبه الخاص، وأتم دراسته فى السوربون فى باريس، وحصل على الدكتوراه من قسم التاريخ، وكان موضوعها «**فلسفة ابن خلدون الاجتماعية**»، وحين عاد إلى مصر عام ١٩٢٠ عُهد إليه بتدريس مادة التاريخ القديم فى كلية الآداب، واستمر على ذلك حتى عام ١٩٢٥، وحين ضمت الجامعة، وكانت حتى هذه اللحظة أهلية، إلى وزارة المعارف، كان قد أعدّ ترتيبه بمساعدة آخرين، ليزيح أستاذ الأدب العربى فى كلية الآداب، زميله فى بعثة باريس **الدكتور أحمد ضيف**، تماما كما حاول ذلك مع أستاذه **المهدى** من قبل، وهى حادثة تركت فى أعماق الدكتور ضيف أسى لم ينسه حتى آخر يوم فى حياته.

وإلى هنا نقع على عدة ملاحظات:

أولاها أن **الدكتور على العنانى والدكتور أحمد ضيف فقط هما** اللذان بُعثا لدراسة اللغة العربية وتاريخ الأدب، وأن أولهما اتجه إلى **برلين**، وكان **حظها** من العناية بالأدب المقارن فى تلك الفترة محدودا. وأن الثانى اتجه إلى **باريس** وأمضى معظم أيام دراسته خلال الحرب العالمية الأولى، وكانت باريس فى ذلك الوقت مركز الدراسات المقارنة، وفيها أعلامها. وأما الدكتور **طه حسين** فبدأ دراسته فى **مونبلييه**، وكانت فى التاريخ، وحين وصل إلى باريس استمر فيها دون تغيير، وبدهى ألا يلقى بالا إلى الحوار الصاخب الدائر حول الأدب المقارن.

ولكن.. ما الذى جعل **الدكتور أحمد ضيف** لا يعرض للأدب المقارن، داعيا أو

مبشّرا، أو حتى كاتبا معرّفا به، رغم أنه كان يجيد اللغة الفرنسية، وفيها كتب روايته «الشيخ منصور»، وهى رواية طيبة، يعرفها الأدب الفرنسى، وإن كنّا نجهلها فى مصر؟ وما الذى جعل الدكتور **منصور فهمى** ومارس الكتابة الأدبية زمنا لا يتعرض لهذا العلم من قريب أو بعيد.

فيما يتصل بالدكتور **أحمد ضيف** يمكن القول أنه قضّى أعوامه بعد أن أُبعد عن الجامعة مرورا زاهدا، فقد أرسل ليدرس الأدب، وتخصص فيه، ونال أرقى شهاداته، وقدم لنا أوّل مؤلف عن الأدب الأندلسى بعنوان «بلاغة العرب فى الأندلس»، وهو كتاب لم يفقد جدته ولا روعته بعد، رغم مضى أكثر من نصف قرن من الزمان على نشره، ثم وجد نفسه ضحية مؤامرة دُبِّرت بليل، أسهمت فيها عناصر عديدة، بعضهم أجانب ليسوا فوق مستوى الشبهات، أخرجته من منصبه، وأحلّت الدكتور **طه حسين** مكانه، ولم يكن قبلها قد درّس الأدب ولا تخصص فيه، وإنما كانت محاضراته عن التاريخ اليونانى والشرق الأوسط فى العصر الوسيط.

غير أن هذا وحده غير كاف لتفسير هذا الموقف منه ومن غيره، وربما كان المناخ السائد يومها فى مصر، من روح وطنى عنيف متشدّد، يعمل الجميع على تقويته، لمقاومة الاستعمار الإنجليزى الغاشم، ويدعون إلى الاعتداد بالتاريخ والماضى والتقاليد والعوائد، لا تجعل المجال ممهدا لعلم يدعو إلى العالمية، وإلى التخفّف من غلواء القومية، ويدرس ماذا أخذ الآخرون وماذا أعطوا، وربما كان جهلا منّا بما أعطينا، وليس مناسبا أن نتحدث عن القليل الذى أخذنا، وعن الكثير الذى نطمع فى أن نأخذ، والأمجاد الفرعونية التى كانت تكتشف إذ ذاك، ويملأ الحديث عنها أركان العالم أجمع، كانت تبدو يومها، ولما تفكّ طلاسمها كاملة، حضارة منعزلة، لم تأخذ من أحد، ولم تعط أحد شيئا.

وربّما أيضا لأن هؤلاء الفتية العائدون كانوا يفتقدون روح المغامرة، فقد درسوا ما أرسلوا له، وتحركوا فى نطاقه، ويعملون فى حدود المناهج التى وجدوها، ثم ركنوا إليها، وشغلوا أنفسهم بالصراع الذى كان يجرى على الساحة الأدبية قويا صاخبا حول الجديد والقديم، والتراث والتغريب، أو آثروا السلامة فبعدوا عن أولئك وهؤلاء، وهو تفسير لا ينطبق على الدكتور **طه حسين**، إذ كان المغامرة مجسّمة،

يبحث عنها إن افتقدها، يحب العيش فى العواصف الهوج، ويحركها إذا سكنت، ويتخـذ من الإثارة سـلاحا يـزلزل بـه الآسن فى حياتنـا، حتى لو جـاءت دعـاواه ضجيجا أجوف لا شيء وراءه».

* * *

ومهما يكن من أمر فقد شُغلت الحياة الأدبية فى الثلاثينيات بقضايا جوهرية تتصل بتجديد الأدب شعرا ونثرا، وتطويره مفهوما وبناء، وبتحديث النقد ليواكب هذا التجديد، ولا يكاد أحد يأتى على ذكر مصطلح الأدب المقارن، فإذا اقتربنا من نهاية العقد الرابع من هذا القرن سوف تجرى الكلمة على قلم الشاعر **فخرى أبو السعود**، وهو مدرس لغة إنجليزية، تخرج فى المعلمين العليا عام ١٩٣١، وأرسلته وزارة المعارف فى بعثة إلى جامعة إكسترا بإنجلترا عام ١٩٣٢ لمدة عامين، ثم عاد ليعمل مدرسا فى العباسية الثانوية فى الإسكندرية أولا، ثم فى الرمل الثانوية بعدها، ولكنه انتحر عام ١٩٤٠، خلال الحرب العالمية الثانية، وهو فى الثلاثين من عمره.

كان **فخرى أبو السعود** يجيد اللغة الإنجليزية لأنه أُعد لتدريسها، ومتمكن من اللغة العربية وآدابها، ويحفظ الكثير الرائع من أشعارها فهو يحفظ ديوان البارودى كاملا، لا يندّ عنه بيت منه، وترجم فى المدة القصيرة بين عودته وانتحاره كتاب «تس» لتوماس هاردى، وأمدّ المجلات المختلفة كالمقتطف والهلال والرسالة والثقافة، بسيل من أبحاثه الجديدة وأشعاره، مما لفت إليه أنظار القراء. وقدم على صفحات مجلة الرسالة عام ١٩٣٦ دراسات موازنة عديدة بين جوانب من الأدبين العربى والإنجليزى، مثل الخيال، والمرأة، والأدب المكشوف، وأطوار الثقافة، والفكاهة، وأسباب النباهة والخمول، والطبيعة، وأثر الدين، والخرافة، وأثر الفنون، وشخصيات الأدباء، وأثر البيئة، والنقد وأثر نظم الحكم، وغرض الأدب، وأثر الترف، وغيرها.

ويرى «أن العرب الذين قبلوا الأعاجم أندادا فى دينهم ولغتهم وأدبهم، ترفّعوا عن آداب تلك الأمم، ولم يروا بأنفسهم - وهم معادن البلاغة وفحول الخطابة، ولغتهم لغة الدين والدولة والقرآن - حاجة إلى الاطلاع على آداب غيرهم، فنظروا إلى الأدبين الفارسى واليونانى وغيرهما شزرا.. وخسروا بذلك، وضاق أفق

أدبهم كثيرا لاعتزاله غيره». وهى قولة تحتاج إلى إعادة تحرير، لأن العرب عرفوا الأدب الفارسى وتأثروا به، وعرفوا الأدب اليونانى وأعرضوا عن جوانب منه، لندرة القادرين على نقل شعر ملاحمهم إذ ذاك فى لغة عربية سليمة ومقبولة.

أوْرد الكاتب أبحاثه التى سبقت كلها تحت عنوان جانبى هو «الأدب المقارن» لكنها فى الحق ليست منه فى شيء، وإنما هى ألوان من الموازنات بين موضوعات قد تتشابه، أو تختلف، عرضا فى الأدبين العربى والإنجليزى ومن ثم فهى لا تدخل تحت مفهوم الأدب المقارن، ولعلها جاءت صدى لبعض أفكار المدرسة المقارنة الأمريكية، وتجيز شيئا من مثل هذه الموازنات، ولكن ذلك لا يحول دون القول بأن فكرته عن الأدب المقارن لم تكن واضحة، ولعل له العذر فى أن الجامعات الإنجليزية لم تكن على أيامه تفسح لهذه المادة الجديدة مكانا فى برامجها، على نحو ما أوضحنا من قبل.

كانت كتابات **فخرى أبو السعود** مجرّد إرهاصات باكرة، قامت على أساس من المغامرة الفردية، ولم يكن لها أى صدى فى الحياة الأدبية، رغم أنه ظل يوالى الكتابة فيها أسبوعيا فى مجلة الرسالة على امتداد نصف عام كامل تقريبا، ولم يعلق عليها أحد بشيء، ولم تفتح الباب أمام باحث آخر وأصم الكتّاب والباحثون والنقاد آذانهم عن القضية تماما.

* * *

بعد عامين من مقالات فخرى أبو السعود صدر القرار الوزارى رقم ٤٩١٧، فى ٢٥ يولية ١٩٣٨، متضمنا لائحة **دار العلوم** الداخلية، وقد استحدثت فى مناهجها الدراسية دراسة الأدب الأجنبى، مادة مستقلة عن اللغة الأجنبية كلغة، فى الفرقتين الثالثة والرابعة، بواقع ساعة أسبوعيا لكل منهما، وكان الطلاب يدرسون الأدب اليونانى، ويضطلع بتدريسه الدكتور **إبراهيم سلامة**، والأدب الإنجليزى ويدرسه الأستاذ **أحمد خاكى**، ويبدو واضحا أن الذين وضعوا خطة الدراسة كانوا متأثرين بالنظم الإنجليزية فى التربية، وكان سلطانها إذ ذاك طاغيا على مؤسساتنا الثقافية من جانبين، **أوّلها** الأثر الذى غرسه القس الإنجليزى **دنلوب**، وهيمن على وزارة المعارف بوصفه مستشارا زمنا، وتلاميذه الأوفياء من بعده، والذين خلّفهم وراءه،

والجانب الثانى: الحرص على أن يذهب أوائل الطلاب فى دار العلوم إلى إنجلترا لمدة عامين، يدرسون خلالها شيئا من التربية، وشيئا من اللغة الإنجليزية، وقبل ذلك كله لتقع أعينهم على ما فى إنجلترا المحتلة لبلادهم من حضارة وتقدم، فيؤخذون بها، ويتخذونها مثلا. ذلك لأن الأدب المقارن دخل فى البدء الجامعات الإنجليزية والأمريكية عن هذا الطريق، وهو دراسة الآداب الأجنبية.

ولم أهتد رغم كل الجهد إلى المناهج التى كانت تدرس أو المواد التى كانت تعطى للطلاب، أو الكتب والمذكرات التى كانوا يستخدمونها، وأظنها لم تكن تتجاوز الخطوط الرئيسية، والمعالم الهادية فى كل أدب، من تيارات ومذاهب وتجديد، وأعمال خالدة، وشخصيات فرضت نفسها، وتجاوزت إمكانية أن تُنسى، مع الربط بينها وبين ما يشبهها أو يلتقى معها، أو يختلف عنها، فى الأدب العربى.

* * *

وفى ٢٤ من أبريل عام ١٩٤٦ صدر القانون رقم ٣٣ بضم **دار العلوم** إلى **جامعة القاهرة**، أو جامعة فؤاد الأول كما كانت تسمى حينذاك، بعد موافقة مجلس دار العلوم، «على أن تحتفظ بكيانها، وطابعها الإسلامى الخاص، وباسمها التاريخى»، وتضمنت خطة الدراسة، طبقا للائحة الداخلية، دراسة الأدب المقارن باسمه لأول مرة فى جامعة عربية، وكان نصيبه ساعتين أسبوعيا فى الفرقتين الثالثة والرابعة، وهى خطة سوف يصيبها التعديل فيما بعد لتصبح ساعتين فى الفرقة الرابعة فحسب.

كان الموضوع جديدا على الحياة الجامعية والأدبية فى مصر، وبداهة تعثر تدريسه منهجيا فى الأعوام الأولى، وكان أستاذنا **عبد الرزاق حميدة** (الدكتور فيما بعد) يدرسه لنا فى الفرقة الثالثة، وألّف فيه كتابه «فى الأدب المقارن» وصدرت طبعته الأولى فى القاهرة، فى ربيع الثانى ١٣٦٧ هـ = فبراير ١٩٤٨، وقد درست الكتاب مع من درسوه، وأخذت يومها بطرافة موضوعاته، وبأسلوبه الشيق العذب، إلى جانب ما كان عليه الأستاذ نفسه من روح فكهة، وبشاشة ودود، وحين أعود إليه اليوم، بعد أن أمضيت رفقة الأدب المقارن دارسا أعواما طويلة، أدرك أن أستاذنا الدكتور **عبد الرزاق حميدة** ألمح فى مقدمة الكتاب إلى الخطوط الرئيسية للعلم، فى

دقة لا بأس بها، وأن غايته دراسة العلاقات بين الآداب، و «أن هذه العلاقات واسعة المدى، تشمل تأثير أدب فى أدب، وتأثر أديب بأديب، وأخذ عصر عن عصر، وتشابه حركات أدبية وتباينها، ونهوض مدارس أدبية مختلفة أو متشابهة، فى أزمنة ولغات متعدّدة، وسيطرة بعض العوامل وتأثيرها فى الآداب على اختلاف عصورها أو بيئاتها، ومدى هذا كله». «وأن هذه العلاقات تحتاج إلى براهين وشواهد، وأن من يتصدى لها لا يستغنى عن الوقوف على فعل البيئة والدين والعلوم السياسية والاقتصادية والحروب والاتصال التجارى والعلمى، وخصائص الأمم وطبائع الأجيال، وتطور الأفكار فى الآداب وتوجيهها وتلوينها بألوان مختلفة».

لكن هذه الأفكار، وهى تمثل فى مجموعها الخطوط العريضة لمنهج الأدب المقارن فى المدارس الأوربية والأمريكية ظلت نظرية تماما، وحاد عنها فى مجال التطبيق، وانتهى به الحال إلى عدد من الموازنات، يجد بعضها سندا له من اتجاهات المقارنة الأمريكية، وبعضها الآخر لا تسنده أية مدرسة، فهو مثلا يقارن بين **المتنبى** فى وصفه شِعْب بوّان وبين **حمدونة** بنت زياد فى وصفها واديا أندلسيا، «لأنهما متشابهان فى الموضوع، وعمدة الكلام فيهما وصف مكان ظليل نزل به الشاعر لاجئا، أو مجتازا عابرا». ومثل هذه الدراسة أدخل فى باب الموازنة، لأن الأدب المقارن لا يعرض للآداب التى تكتب فى لغة واحدة، وإنما يتناول تلك التى تكتب فى لغات متعدّدة. واللافت للنظر أن المؤلف أدرك ذلك عفوا، فهو يستخدم أثناء البحث لفظ «موازنة»، وقام بذلك فيما يتصل بالمعانى والأفكار، وفى جانب اللفظ، والتصوير فى كل منهما، وأخيرا وازن بين العروض والقافية عند كليهما، وتحدث عن الأسس التى تقوم عليها الموازنة فى كل منهما، وعن شخصية الشاعر أخيرا.

وأوقف فصلا على الموازنة بين الأدباء، عرض فيه تنظيرا بإيجاز لمنهج الموازنة، خاصة وعامة، وتجاوزه إلى التطبيق، فوازن بين **بشّار وأبى العلاء** خاصته، متتبعا تأثير العاهة فى كل منهما، فكلاهما كان كفيفا، وانتهى بالدراسة إلى موازنة عامة بين مكفوفى البصر من الشعراء، فأضاف إليهما الشاعر الإنجليزى **ملتون** فى بعض أشعاره، فى الفردوس المفقود، والفردوس المردود، وشمشون ودليلة، وردّ قصته الأخيرة هذه إلى أصلها العبرى فى سفر القضاة، ووازن بين **بشّار وأبى العلاء**؛

وألكسندر بوب الإنجليزى فى الهجاء، وطول اللسان، والتبرم بالجماعات.

ووازن بين **المتنبى وأبى العلاء،** وبين **جميل بثينة وعمر بن أبى ربيعة،** وعرض لموقف الشعراء من البحيرات، فتحدث عن قصيدة **البحترى** فى وصف بركة المتوكل، وقصيدة **المتنبى** فى وصف بحيرة طبرية، وقصيدة **لامرتين** الفرنسى: «البحيرة»، وانتهى إلى أن «هذا التشابه فى الموضوع يسترعى الانتباه، فيقف وقفة موازنة بين ما جاءت به عبقرية كل منهم، والشعور الذى استولى عليه عند إنشاد قصيدته».

ووازن بين **المعرّى ودانتى،** الأوّل فى رسالة الغفران، والثانى فى الكوميديا الإلهية موازنة استهدف بها غايات جمالية خالصة لا تدخل فى باب الأدب المقارن، ولو فعل كما فعل المستشرق الإسبانى **ميجيل أسين بلاثيوس** بأن بحث عن الأصول الإسلامية فى عمل الأديب الإيطالى الكبير، ووثقها، لكان هذا العمل من صميم المقارنة فعلا.

وعرض لأصول **الموازنة** بين عصرين وما تتطلبه، ووازن بين الأدب العربى فى العصر الجاهلى وفى العصر الأموى، وهو أمر خارج عن نطاق المقارنة قطعا، وبكل المقاييس. ودرس صيد الذئاب عند **الفرزدق والبحترى والشريف الرضى والمتنبى** من العرب، **ودى فينى** من الفرنسيين، وأدب الصيد بعامة، وقارن بين أقدم المسرحيات فى مصر واليونان، ووازن بين فَنَّى الشعر والنثر، وأنهى كتابه بفصل عن صعوبة المقارنات والطريق إلى تيسيرها، والتغلب عليها، ثم تحدث عن فائدتها أخيرا.

كان الدكتور **عبد الرزاق حميدة** يدرس هذه المادة شابا لما يحصل على الدكتوراة، وقد تخرّج فى دار العلوم عام ١٩٣١ وكان من أوائل دفعته، فأرسل فى بعثة إلى إنجلترا ليدرس التربية واللغة الإنجليزية، ومن الواضح أن فكرته عن منهج المقارنة كما أرسى أسسه الفرنسيون لم تكن واضحة تماما، ومن هنا جاءت دراساته التطبيقية، فى الجانب الأكبر منها، موازنات مفيدة، وجديدة، وجذّابة، ولكنها لا تنتمى إلى عالم المقارنة. وقد توقف فيما بعد عن تدريس الأدب المقارن، لعودة

الدكتور **محمد غنيمي هلال** من بعثته، ثم انتقل رئيسا لقسم اللغة العربية فى كلية البنات بعين شمس، وظل فيه إلى آخر حياته.

* * *

وكان يضطلع بتدريس الأدب المقارن فى الفرقة الرابعة الدكتور **إبراهيم سلامة**، وهو فرنسي الثقافة، تخرج فى دار العلوم عام ١٩١٨، وكان من خطباء ثورة ١٩١٩ شابا، وعُيِّن أمينا لمكتب البعثة التعليمية فى باريس عام ١٩٢٥ فوكيلا لمديرها، مع تكليفه دراسة التربية وعلم النفس، ولكنه أُرجع إلى مصر بعد قليل لاتهامه بأنه يشتغل بالسياسة، وفى عام ١٩٢٨ سافر فى بعثة إلى فرنسا وسويسرا للدراسة، وأمضى فيها تسع سنوات كاملة، درس خلالها التربية وعلم النفس التجريبى فى معهد جان جاك روسو بجنيف، ودرس الأدب فى جامعة باريس، وحصل منها على دكتوراه الدولة بامتياز، وبعد رجوعه عام ١٩٣٧ عمل أستاذا للتربية وعلم النفس والفلسفة بدار العلوم، وفى عام ١٩٤٥ اختير أستاذا للأدب العربى بدار المعلمين العالية فى بغداد، وبعدها عاد إلى كلية دار العلوم أستاذا للبلاغة والنقد الأدبى.

كان الدكتور إبراهيم سلامة متدفق الكلمة، ساحرًا حين يحاضر، تطاوعه اللغة فى يسر، وتستجيب له الألفاظ فى سهولة، وتغلب عليه فى محاضراته بالكلية النزعة الخطابية، ولم يكن يصبر على التأليف ويؤثر أن يلقى طلابه محاضرا على الدوام، يفجر بينهم القضايا، ويحرك فيهم راكد الفكر، وهم حوله مأخوذون بروعة أسلوبه، فإذا انتهت المحاضرة لم يشعروا بمرور الوقت، بعدها يدركون أنه لم يبق معهم منها فى أدمغتهم وذاكرتهم إلا القليل.

ولكن الطلاب فى حاجة إلى شىء بين أيديهم يعودون إليه حين يسترجعون ما سمعوا، ويتهيأون للإمتحان، ومن ثم اتفقوا فيما بينهم على أن يسمعوا له، ويدونوا وراءه، ثم يلتقون جماعة جماعة، يراجعون ما دوّنوا، وعند كُل فوت، وفى كل تقييد أخطاء، لأن أفكار المحاضر تتدفق بين أيديهم بلا توقف، ثم استأذنوه فى أن يطبعوها، وجاءت فى صورة متواضعة، وبقدر عدد الطلاب فحسب، وكان ذلك دافعًا

له، إلى جانب ظروف إدارية أخرى[١٤]، إلى أن يعيد النظر فيها، وأن يشذب تشتتها، وأن يضيف إليها ما ينقصها، فكان منها كتابه «تيارات أدبية بين الشرق والغرب: خطة ودراسة فى الأدب المقارن»، وصدر عام ١٩٥٢، ولم تصدر منه غير هذه الطبعة.

كانت تدريس الدكتور إبراهيم سلامة تاليا زمنا لتدريس الدكتور عبد الرزاق حميدة، ومن ثم كانت دراسته تطبيقية بالطبيعة، لم يقف معها عند تاريخ العلم، وإن ألقى بشىء من مناهجه، ولكن الدكتور سلامة خطيب محاضر أكثر منه مؤلفا منهجيا منظما، ويجمع فى رأسه أشتات ثقافات عديدة، عربية وفرنسية ويونانية، وبلاغة ونقد، وتربية وعلم نفس، وعرف كتاب فان تيجيم عن الأدب المقارن وأفاد منه، وأورده فى مصادره، فترك هذا كله صدى قويا فى فى كتابه.

بدأ الدكتور سلامة دراسته مبيّنا مكانة الأدب المقارن بين الأدب مرسلا وتاريخ الأدب، وماذا يراد بالمصطلحين فى القديم والحديث، عند العرب وفى أوربا، وعلى أى شىء يطلقان، فى حديث طويل، وهو يدلل بالبيت من الشعر على ما يقول، ولا يقف عند التدليل، وإنما يتناول ما فيه من بلاغة وجدة، ثم ينتهى إلى تعريف الأدب بأنه «فكرة مصوّرة مزجاة بعاطفة»، ويعرض فى فصل خاص العناصر الدافعة لتكوين الأدب المقارن، ومعه يعود إلى مناقشة تعريفه للأدب من جديد، ويرتد من ذلك إلى عبد القاهر الجرجانى، ويفرق بين اللغة العادية واللغة الأدبية، ويعرض معها للترجمة من لغة إلى أخرى، والصعاب التى تواجه مترجم النص الأدبى، لأن لغته ليست ألفاظا محدّدة المعانى، وإنما صور وخروج عن دلالات الألفاظ المفردة، ولا يكون أدب إلا بهذا الخروج فأيّها تترجم: المعانى الأصلية التى جرت بها الفكرة أم المعانى الأضافية التى جرى بها الأسلوب؟

وبعد أنْ بيّن أنّ الأدب المقارن ليس هو الأدب المحض، ولا تاريخ الأدب، وأنّ

---

(١٤) حول عام ١٩٥٠ تضمنت ميزانية دار العلوم درجة مدير عام واحدة، ورشحوا لها أستاذنا حامد عبد القادر وكان أحدث تخرجا وسنا من الدكتور إبراهيم سلامة، ولكنه أوفر إنتاجا فرجح جانبه لها لهذا السبب، فما كان من الدكتور سلامة إلا أن طلب من مدير الجامعة أن يمهله شهورا، أصدر فيها ترجمة كتاب الخطابة لأرسطو، وكتاب «بلاغة أرسطو بين العرب واليونان»، ثم حُلت المشكلة بأن تضمنت الميزانية درجتين بدل واحدة فيها أذكر.

أيًّا من المادتين لا تغنى عنه، وأن له منطقة نفوذه التى يعمل فيها متأثرا بها ومؤثِّرا فيهما، أخذ يبحث لهذا العلم عن نظرية يقوم عليها، ورأى ذلك صعبا فى علم ناشىء كالأدب المقارن، وانزلق من هذه القضية ليتحدث عن العلمية والذاتية فى النقد الأدبى، والأولى تفرض وجود القوانين والثانية تأباها، وتناول دور **مدام دى ستال** فى نقدها التوضيحى، وتقريرها العلاقة بين الأدب والحالة الاجتماعية، ومحاولات **سنت بيف** فى تحييد الناقد، ونظرية **تين** القائمة على السلالة والبيئة واللحظة، ونظرية تطوّر الأنواع عند **برونتيير**، ونظرية **عبد القاهر** فى الترجمة، وأطنب القول فى هذه الأخيرة، وتناوله لكل هذه القضايا عميق وجاد، وجيد الاستشهاد، ولكن صلتها بالأدب المقارن بعيدة وغيره مباشرة، ومكانها النقد الأدبى.

ويأتى الحديث عن «**قوانين التقليد**» ومدى تطبيقها على الأدب المقارن مقحما، لأن الأدب المقارن يعرض للتأثير والتأثُّر، وهما جد مختلفان عن التقليد، لأن هذا قيد يعوق، وتلك غذاء ينميِّ، وكان فى حديثه عالة على العالم الاجتماعى الفرنسى **تارد**، فى كتابه الضخم عن «قوانين التقليد»، وهى دراسة تتصل بعلم الاجتماع، وموجهة إلى علمائه فى المقام الأول، ومضى يطبق هذا القانون على تلاقى المدنيِّتين «تعلو إحداهما الأخرى، فتكون منهما قوية هى الموجبة، أو المعطية، وتكون منهما ضعيفة، هى السالبة أو اللاقفة»، وكان هذا الفصل اقتباسا من رسالته للدكتوراه فى جامعة باريس، وكانت عن «الثقافة الإسلامية فى مصر وأثرها فى الثقافات المدنية وتأثّرها بها»، وتقدم بها عام ١٩٣٨. وفيه عرض لتلاقى مدنيّة البطالسة فى مصر بمدنيّة اليونان، والمدنيّتين اليونانية والرومانية، والعبرية واليونانية، والفارسية والعربية، وتحدث عن الأثر الفارسى فى الشعر العربى، وعن دور **ابن المقفع** وما كان يهدف إليه من ترجمة كليلة ودمنة، وكتابيه «الأدب الصغير» و «الأدب الكبير»، وأوجزه فى غايات ثلاث: نقد الواقع، والحكم والنصائح، وسياسة الحكم. وختم الفصل بحديث عن تلاقى المدنيتين الغربية والعربية، عرض فيه لعوامل التأثير الأوربية منذ حملة **نابليون** عام ١٧٩٨ ـ ١٨٠١، وما أدت إليه من نتائج على الصعيد الفكرى والثقافى، وموقف **محمد على الكبير** منها، وتتبع الخطوط العريضة لحركة البعثات، ودورها فى حركة البعث العربى بعامة والمصرى بخاصة.

ثم تناول **العوامل المؤثرة فى الأدب**، وهى: الطبيعة، والبيئة، والسياسة، وتناول مظاهر هذه العناصر فى الشرق والغرب، واستشهد عليها من الأدب العربى والآداب الأوربية، وهى من النقد المقارن، ولكنها ليست من الأدب المقارن فى شىء، والشىء نفسه يمكن أن يقال عن الفصلين الأخيرين وهما عن: «العلوم والأدب»، و «رسالة الأدب ورسالة الأديب»، فهما من النقد ومباحثه. والحق أن الكثير من مباحث الكتاب تجىء على هامش الأدب المقارن، ولكن الدكتور **سلامة**، فى سعة معارفه، وفخامة أسلوبه، وتدفق بيانه، يمضى بك فى كل سطر إلى جديد من المعارف، أو مفارقات من الفكر، فلا تحس معه بالملل، أو بأنك تقرأ شيئا غير مفيد.

* * *

وبينما **دار العلوم** وحدها تدرس الأدب المقارن وتعنى به، وتجاهد فى أن تلفت النظر إليه، نشرت دار الفكر العربى فى **القاهرة** ترجمة كتاب «الأدب المقارن»، للمقارن الفرنسى الشهير **فان تيجيم**، فى تاريخ يعود إلى ١٩٤٥ استنتاجا، لأن الطبعة لا تحمل تاريخا، وكان الكتاب الأول فى سلسلة اعتزمت نشرها بعنوان: «دائرة المعارف الأدبية العالمية»، وتشمل نشر سلسلة من الكتب تتناول تاريخ مختلف الآداب قديمها وحديثها، شرقيها وغربيها، وأخرى تتناول المذاهب الأدبية المختلفة، من كلاسية ورومانسية ورمزية وغيرها، أو الأجناس الأدبية من شعر ورواية وقصة ومسرح، وتتوج هذا العمل كله «بقاموس أدبى مرتب على حسب حروف الهجاء، يترجم لأدباء العالم قديمهم وحديثهم، ويحصى الآثار الأدبية العالمية الكبرى، ويتناول كل ما يتصل بذلك من أسماء الأبطال والمواقع والبلدان».

وهى خطة طموح، كما ترى، وتدخل فى نطاق الأدب المقارن جملة، ولكنها أكبر من طاقة فرد، ومن إمكانية دار نشر متواضعة، ولا أعرف أن شيئا تحقق من برنامجها غير ترجمة «الأدب المقارن» هذه التى نعرض لها، وهى لا تحمل تاريخا، ولا اسم المترجم، وإنما بها مقدمة بتوقيع **محمد محمود الخضرى** مدير دار الفكر العربى، تحدّث فيها عن مشروعه الذى أومأنا إليه، وعن الكتاب نفسه، عسى أن يكون نشره «حافزا للباحثين العرب على أن يضطلعوا بهذه المهمة، بما يكشف لهم من آفاق، وما يثير فى أذهانهم من مسائل، وما يعرض لهم من موضوعات، وما يقدم

إليهم من مناهج وأصول». وترجمة الكتاب لا بأس بها، رغم أنها ليست الغاية التى نطمح إليها.

وبعد هذه الترجمة بأعوام ثلاثة، أو بالدقة فى عام ١٩٤٨، أصدرت دار المعارف كتابا يحمل عنوان «الأدب المقارن» **للدكتور نجيب العقيقى**، وبعد ذلك بأعوام طويلة أعاد نشره فى جزئين، بعد أن زاد فيه ونقص، وعدَّل وعدل، وعنوان الكتاب خادع تماما، فهو ليس من الأدب المقارن فى شىء، وإنما يتناول قضايا نقدية خالصة.

* * *

كان احتفاء جامعة القاهرة بدار العلوم حين ضُمت إليها كبيرا، وبدت مظاهر هذا الاهتمام فى العديد من البعثات التى خصصت لأوائل المتخرجين، وشملت مختلف الفروع التى تدرس فيها، وكان من بينها بعثة لدراسة الأدب المقارن، وهى أول بعثة تخصص قصدا لدراسة هذا العلم، لا فى مصر وحدها، وإنما فى العالم العربى كله، وكانت من نصيب **محمد غنيمى هلال**، الذى تخرج عام ١٩٤١، ومكانها جامعة باريس، وكان المبعوث من خيرة الطلاب، وأقام فى فرنسا حتى عام ١٩٥٢، تمكن فيها من اللغتين الفرنسية والفارسية تمكنًا كاملا، وعرف من اللغات الأوربية الأخرى الإنجليزية والإسبانية، وبذلك تمكن من عدة المقارن الأولى، وهى معرفة عدة لغات.

عندما عاد الدكتور **محمد غنيمى هلال** من الخارج، وكلت إليه دار العلوم عام ١٩٥٣ تدريس الأدب المقارن، إلى جانب تدريس النقد الأدبى الحديث، ومتحمّسا لمهمته، ومتمكنا من مادته، دفع فى عامه الأول من العمل بكتابه «الأدب المقارن»، وصدر فى السنة نفسها، وكان وقفا على تاريخ العلم ومناهج البحث، فى إيجاز شاف، وكسره على قسمين: شرح فى الأول منها معنى الأدب المقارن، وتاريخ نشأته، والوضع الحالى لدراسته فى أوربا، والدعوة إلى إقرار منهج منظم له بالجامعات المصرية. وخصص القسم الثانى لفروع الدراسات فى الأدب المقارن، وطرق البحث فيها، واتكأ فى دراسته على كتابى **فان تيجيم وجويار** الفرنسيين، متمثلا لهما خير تمثيل، ومضيفا إليهما تجاربه، فى لغة صافية، وفكرة واضحة. ولكم تمنيت أن يبقى الكتاب على هذا النحو، حتى لو أضاف إلى المادة مزيدا من التفاصيل، لأن المبادئ

والمناهج عدة كل مقارن أمّا التطبيق فيختلف، ويتطور، ويتنوّع، وأن يجعل تطبيقه لهذه المبادئ بعيدًا عن الكتاب المختص بها، كما صنع فى دراسته «ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى: دراسات نقدية ومقارنة فى الحب العذرى والحب الصوفى»، وتضمنت عنوانا جانبيا: «من مسائل الأدب المقارن»، وصدرت الطبعة الثانية منه تحمل عنوان: «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية»، وصدرت عام ١٩٦٠، أمّا الأولى فكانت بلا تاريخ.

ذلك أن الطبعة الثانية من كتاب الأدب المقارن للدكتور **غنيمى هلال**، وصدرت عام ١٩٦١، وما تلاها من طبعات لم تتوقف حتى يومنا هذا، رغم وفاة المؤلف فى قمة نضجه عام ١٩٦٨، تختلف تماما عن الطبعة الأولى، ذلك أن المؤلف أصدر بعد «الأدب المقارن» كتابه «مدخل إلى النقد الأدبى الحديث» وصدر عام ١٩٥٨، أو «النقد الأدبى الحديث» فحسب فى الطبعات التى بعد الأولى، وهو كتاب أستاذ فى مادته، وفيما يبدو فإن الكثير من مادته توفّر لدى الدكتور غنيمى هلال، إلى جانب الرغبة فى تضخيم كتاب «الأدب المقارن»، مما دفع به إلى إضافة صفحات كثيرة إلى «الأدب المقارن»، تتصل أصلا بالنقد الأدبى، وصلتها بالمقارنة هامشية، كالحديث عن المذاهب الأدبية الكبرى من كلاسية ورمانسية ورمزية وواقعية، وغيرها. أو أنها موضوعات تطبيقية الأحرى بها أن تجىء فى كتاب مستقل، وإقحامها هنا جعل منها رءوس موضوعات فحسب، عالجها متسرّعا، وتركها مبتسرة، كالموشّحات والأزجال وتأثيرها فى شعراء التروبادور، أو التأثير المتبادل فى العروض والقافية بين الأدبين العربى والفارسى، أو القصة فى الآداب الأوربية والعربية، وغيرها. ومن ثَمَّ فإن القارئ المبتدئ، ومعظم المثقفين مبتدئين فى هذا العلم، يتوه بين صفحات الكتاب، ولا يدرى أيقرأ كتابا يقدم تاريخًا للعلم ومنهجًا، أو تطبيقا يتابع قضية معينة.

كان تأثير الدكتور **محمد غنيمى هلال** فى تحديد مسار الأدب المقارن حاسمًا، أشاع منهجيته السليمة، وتناول موضوعات منه فى أبحاث مستقلة، كالمواقف الأدبية، والنماذج الإنسانية، وجعل منه علمًا واضحًا مستقلا، فبدأت الجامعات الأخرى، مصرية وعربية، تحذو نهج دار العلوم، فأدخله قسم اللغة العربية فى كلية

الآداب بجامعة عين شمس فى مناهجه، وعهد إلى غنيمى هلال نفسه بتدريسه، ثم انتقل إلى كل أقسام اللغات العربية بكليات الآداب، ولو أن الدراسة نفسها لا تجرى فيها كلها بمستوى واحد من الجدية، لأن توفر الأستاذ المتمكن فى هذه المادة عسير، كما أن الطالب العربى تنقصه الخلفية التى تعين الأستاذ وتيسر مهمته، ومن ثم فهو يقوم بعمل بالغ الصعوبة، لكى يوقف الطلاب على التأثيرات المتبادلة بين الآداب المختلفة، وحظهم من معرفة الأدب العربى نفسه محدودة، فضلا عن الآداب الأخرى شرقية وغربية.

ولم يقدم أحد حتى هذا الساعة كتابا آخر فى مستوى دراسة الدكتور **غنيمى هلال**، وثمة مذكرات كثيرة تُعد للطلاب، وتطبع بعددهم، وتنقل منه، وهى أدخل فى باب التجارة منها فى باب العلم. ولكن ذلك لا يعنى أنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان، لأن ثلاثين عاما كاملة مرت على ظهور الطبعة الأولى من كتاب الدكتور غنيمى هلال، ظهر فيها جديد كثير، وتغيّرت آراء على نحو جذرى، وظهرت أفكارٌ تستحق أن تُعرض، وأن تُناقش، وأن نعرفها، هذا إلى جانب أنّ الدكتور غنيمى وقف ببحثه تاريخا وعرضا عند المدرسة الفرنسية وحدها، على حين أن المقارنة الأمريكية لها آراء تختلف عنها، وللألمان والإيطاليين أفكار جديرة بالنظر، ويأمل كاتب هذه السطور، بكتابه هذا أن يدفع بمعرفتنا لهذا العلم خطوة إلى الامام.

* * *

بقى أن نشير إلى أن حركة الترجمة التى ازدهرت فى الخمسينات، وتبنتها إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية، وخططت لها جيدا تحت اسم «الألف كتاب» لم يفتها أن تترجم ما يتصل بالمقارنة من الكتب، فترجمت كتاب «الأدب المقارن» للباحث الفرنسى جويار، وتولى ترجمته الدكتور **محمد غلاب**، المتخرج فى جامعة ليون بفرنسا، وأستاذ الفلسفة فى كلية أصول الدين بالأزهر، وصدرت الترجمة عام ١٩٥٦ وهذه الترجمة تمت على أساس الطبعة الأولى للكتاب، والتى صدرت فى باريس عام ١٩٥١، ولكن المؤلف الفرنسى أعاد طبعه ثانية بعد عشر سنوات، وصدرت الطبعة الثانية، فى باريس عام ١٩٦١، وفيها عدل المؤلف عن كثير من آرائه إلى مواقف جديدة، ومن ثم يمكن القول أن الترجمة العربية لا تمثل كلمة المؤلف الفرنسى الأخيرة.

وثمة دراسات أخرى تطبيقية، تتفاوت اقترابا وبعدا من منهج المقارنة السليم، وتوجد على امتداد الوطن العربى كله، وأتيت على ذكرها فى قائمة المراجع آخر الكتاب.

* * *

فإذا تركنا مصر إلى بقية العالم العربى وجدنا صدى الخطوة المصرية خافتا ومتأخرا، لأن الجامعات العربية نشأت متأخرة عن الجامعات فى مصر بما يزيد عن ربع قرن من الزمان عند أقدمها، وتعثرت فى خطواتها الأولى زمنا، وتأثرت بالأجواء المحيطة بها، سياسية ودينية واجتماعية فى المقام الأول، ومن ثَمَّ لم يحظ الأدب المقارن بأية عناية بين مناهجها حتى أوائل الستينيات، وبعدها أصبح الأدب المقارن يدرس نظريا فى معظم كليات الآداب فى الجامعات العربية، أو الكليات الشبيهة، ولو أن الأمر ظل واقعا يتوقف على توفُّر الأستاذ القادر، والطالب المقبل، والأول نادر والثانى قليل.

وكانت جامعة الجزائر استثناء واضحا من هذه القاعدة، فقد أنشأها الفرنسيون فى العاصمة غداة احتلال الجزائر عسكريا جامعة فرنسية لأبناء المستعمرين وحدهم، لغتها الفرنسية، وتحتذى فى مناهجها خطى جامعة باريس، ويجىء نشاطها الثقافى صدى لما يجرى فى هذه، وقد بدأت كلية الآداب فى جامعة الجزائر الفرنسية تدرس الأدب المقارن بعد الحرب العالمية الأولى مادة مستقلة، فلما اختارت نظام العمل بالشهادات بدل المواد أصبح الأدب المقارن شهادة متميزة وقسما مستقلا، وفى كل الحالات كان محتواه أوربيا خالصا، وكان على الطالب لكى ينال الإجازة فى الأدب، أن يحصل على أربع شهادات، ثلاث من القسم الذى ينتسب فيه، ورابعة من خارجه فى الأقسام الأخرى التى تلتقى معه على نحو ما، أو حتى من الكليات العلمية.

وغداة استقلال الجزائر كانت إجازة اللغة العربية تتطلب الحصول على أربع شهادات هى: الأدب العربى، واللغويات، والحضارة الإسلامية، وكلها تدرس فى قسم اللغة العربية، وشهادة الأدب المقارن وتدرس باللغة الفرنسية فى قسم اللغة الفرنسية، وهكذا أصبحت عقبة مثبطة فى طريق الطلاب الجزائريين غير

المتفرنسين، إلى أن تقرر فى عام ١٩٦٨ تعريب شهادة الأدب المقارن، ووقع على كاتب هذه السطور عبء الاضطلاع بهذه المهمة، وعاونه فى ذلك زملاء فضلاء، جزائريون ومصريون، وفى التطوير الذى تم عام ١٩٧٥، وأعده بيت خبرة أمريكى، ألغيت كلية الآداب، وحلّت مكانها معاهد عليا مستقلة ومتعددة، وانتهى الأمر بشهادة الأدب المقارن إلى أن تصبح مادة تدرس فى معهد اللغة العربية وآدابها، غير أن جامعة قسنطينة تجاوزت هذه المرحلة، وأنشأت معهدا يتبعها خاصا بدراسة الأدب المقارن.

وفى السنوات الأولى من الاستقلال، وقبل أن تتحول كلية الآداب إلى معاهد عليا، حاول بعض الشباب الجزائرى فى الجامعة أن يواصلوا العناية بالأدب المقارن على النهج الفرنسى، فأنشأوا الجمعية الجزائرية للأدب المقارن، وأصدروا مجلة «كراسات الأدب المقارن» سنوية باللغة الفرنسية، وصدر منها ثلاثة أعداد، أعوام ١٩٦٦، و١٩٦٧ و١٩٦٨، وتضم عددا من الدراسات الجيدة، ولكن تسرب بعض الفرنسيين والمتفرنسين الجزائريين إليها، واحتمائهم بها، ولم يكونوا من الناحية الوطنية فوق مستوى الشبهات، وما شاب بعض أبحاثها من انحياز يوحى بأنها موجهة لتخدم غايات فرنسية فى المقام الأول، أطفأ الحماسة حولها، فهاجر القائمون عليها من الجزائريين إلى فرنسا، وانحلت الجمعية، وتوقفت المجلة عن الصدور.

يمكن القول الآن أن بقية جامعات العالم العربى على امتداده تعرف كلها مادة الأدب المقارن، اسما على الأقل، وجلّها يدرجه بين مواد الدراسة لطلابه، فى أقسام اللغات العربية، يدرسه الطلاب تكليفا أو على الخيار وتتفاوت الجامعات العربية فيما بينها فى نوعية المادة، وعدد الساعات، وإدراك ما يعنيه المصطلح بدقة، وتدريسه علمًا على نحو يجعله مفيدا.

ماهية الأدب المقارن

ما الأدب المقارن؟

أدب مقارن تعبير ناقص وضروري معا، لأن استعماله يعود إلى قرن مضى، ولم يعد ممكنا أن يترك مكانه لتعبير آخر أقل حيرة وأدنى غموضا، لأن الكلمات البديلة المقترحة، مثل «الآداب الحديثة المقارنة»، و «تاريخ الآداب المقارنة» و«التاريخ الأدبي المقارن» وغيرها، إما بالغة الطول، أو موغلة فى التجريد، وفى كل الأحوال لم تنجح فى أن تفرض نفسها.

إن كلمة «أدب» تعنى الخلق والإبداع، والأدب المقارن فيما يراد منه لون من الدراسات الأدبية، والمقارنون يوازنون بين أديبين على الأقل، ويقابلون بين أدبين عادة، فهم باحثون وليسوا مبدعين. ومع ذلك فإن بداية أى مدخل لدراسة الأدب المقارن تقوم دون شك على البحث عن تحديد واضح له. وأفضل الطرق لذلك، فيما أرى، أن نلزم نهجا وسطا بين المدرسة الفرنسية المحافظة والمدرسة الأمريكية المتحررة، ونحن لا نهدف من وراء هذه المحاولة أن نضع، على أى نحو، قيودا من حديد تطوّق هذا العلم، ولما يتجاوز مرحلة الطفولة، وإذا أسرفنا قلنا إنه يعيش مرحلة البلوغ، ولكنه لما يبلغ سن النضج، ونفضل عند تحليل أية مادة معقدة، بطريقة منهجية، أن نبقى حذرين، حتى لا تلقى بنا المغامرة فى مهاوى الخطأ أو التناقض.

كان فان تيجيم أول من قدم تعريفا للأدب المقارن فى كتابه الموجز عنه، وصدرت طبعته الأولى فى باريس عام ١٩٣١، يقول: «**إنه العلم الذى يدرس على نحو خاص آثار الآداب المختلفة، فى علاقاتها المتبادلة**». وليس المقصود بالمقارنة إذن أن نجمع المتشابه من الكتب والنماذج والصفحات فى مختلف الآداب، لنعرف وجوه الشبه أو الخلاف بينها، جريا وراء المعرفة، أو رغبة فى الوصول إلى حكم تفضيلى، أو استجابة لغاية فنية، لأن هذا الضرب من المقارنة شيّق ومفيد، ويعين

على إنماء الذوق، وإذ كاء الفكر، ولكن ليست له قيمة تاريخية، ولا يتقدم بتاريخ الأدب خطوة واحدة إلى الأمام. على حين أن المقارنة الحقة وهى ذات معنى علمى خالص، وينبغى أن نفرغها من كل دلالة فنية، تحاول - ككل علم تاريخى - أن تشمل أكبر عدد ممكن من الوقائع المختلفة الأصل، ليمكن فهم وتعليل كل واحدة منها بطريقة أفضل، فهى تعطى المعرفة أسسا أكثر رحابة وسعة حين ترد أكبر عدد ممكن من الوقائع إلى أسبابها. وتقرير التشابه أو الاختلاف بين كتابين، أو مشهدين، أو موضوعين، أو صفحتين، من لغتين أو أكثر، إنما هو نقطة البدء التى تتيح لنا اكتشاف تأثر أو اقتباس، أو غير ذلك وتتيح بالتالى أن نفسر أثرًا بأثر، ولو تفسيرا جزئيا.

ويتابع **جويار** فى كتاب له موجز أيضا، وصدر فى باريس عام ١٩٥١ م، ويحمل العنوان نفسه: الأدب المقارن، فان تيجيم فى معنى الأدب المقارن ومضمونه، ويقول فى إيجاز واضح، إنه «**تاريخ العلاقات الأدبية الدولية**».

وقد كتب **كاريه** مقدمة هذا الكتاب، وحدّد الأدب المقارن بأنه «**فرع من تاريخ الأدب يدرس العلاقات الفكرية الدولية، والصلات الواقعية التى توجد بين الأشخاص، والأعمال ومصادر الألهام، بل حتى بين حيوات الكتّاب الذين ينتمون إلى آداب متعددة**. وهو لا ينظر أساسا إلى الأعمال الأدبية من حيث قيمتها الأصلية، ولكنه يعنى على الأخص بالتحولات التى تخضع لها فى كل دولة، والصورة التى انتهت إليها فى كل مؤلف استعارها، ولا شىء، كما يقول **بول فاليرى**، أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة».

وأوضحت آنا سابيتا ريفنياس وجهة النظر الإيطالية فى تحديد مصطلح هذا العلم، وذلك فى الجزء الخاص بالأدب المقارن من سلسلة «مشكلات شرقية»، وصدر فى ميلانو عام ١٩٤٨، وهى ترى أن الأدب المقارن «**علم حديث يهتم بالبحث فى المشكلات المتعلقة بالتأثيرات المتبادلة بين الآداب المختلفة**».

ويعرفه أون أولدردج فى كتابه «الأدب المقارن: المادة والمنهج» بأنه: «**العلم الذى يزوّد القارئ بوسيلة تمكنه من النظر إلى الأعمال الأدبية المنفصلة فى**

الـزمان والمكـان دون اعتبار للحـدود الإقليمية الضيقـة»، فهو يشمـل النشاط الإنسانى كله، ويدرس الظواهر الأدبية دون نظر إلى المكان الذى نشأت فيه.

وتعد المحاولة التى قام بها **هنرى ريماك**، فى كتابه الذى يحمل أيضا عنوان «الأدب المقارن: المادة والمنهج»، وصدر فى كاربونديل بالولايات المتحدة عام ١٩٦١ أكثر طموحا وأقل تعسّفا، فقد وسّع تعريف الأدب المقارن وزاد فيه، ورأى أنه «**دراسة الأدب فيما وراء حدود إقليم معين، ودراسة العلاقات بين الأدب ونواحى المعرفة الأخرى بما فيها الفنون الجميلة، والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية والعلوم التجريبية، والديانات، وغيرها**».

وعرض الناقد الأمريكى **رينيه ولك** للأدب المقارن ثلاث مرات: تحدث عنه أولا فى كتابه «نظرية الأدب»، وصدرت الطبعة الأولى منه باللغة الانجليزية عام ١٩٥٣، وفيها عرّفه بأنه «**أية دراسة للأدب تتجاوز حدود الأدب القومى**». وعرض له ثانية فى كتابه «مفاهيم النقد الأدبى»، وصدر عام ١٩٦٣، فتحدث عن أزمته، والصعوبات التى يلاقيها، والشكوك التى تثار حوله، دون أن يعرض لتعريفه أو تحديد ماهيته. وأخيرا تناول تعريفه تفصيلا فى دراسته «مصطلح الأدب المقارن وطبيعته»، ووجهة نظره هنا جديرة بأن تنقل كاملة:

«يدرس الأدب المقارن الأدب مستقلا عن حواجز السياسة والجنس واللغة، ولا يمكن أن ينحصر فى منهج واحد، فالوصف، والتشخيص، والتفسير، والقص، والتوضيح، تُستخدم كلها فى معالجته، بنفس القدر الذى نستخدم فيه المقارنة. ولا يمكن للمقارنة أيضا أن تقتصر على العلاقات التاريخية الفعلية، لأن ثمة ظواهر متشابهة فى اللغات أو الأجناس الأدبية ذات قيمة كبيرة رغم أنها لا ترتبط تاريخيا، مثل دراسة التأثيرات التى يمكن اكتشافها بالقراءة أو ما يماثلها، وهو ما تثبته تجربة الدراسات اللغوية الحديثة، وينبغى أن يتعلمه دارسو الأدب. ومن المؤكد أن دراسة مناهج الرواية أو الأشكال الغنائية فى اللغة الصينية، والكورية، ولغة بورما، والفارسية، لها ما يسوغّها، كما هو الحال تماما فى دراسة العلاقات الطارئة بالمشرق التى يمثلها «فولتير» فى مسرحيته «يتيم الصين». كذلك لا يمكن أن نحصر الأدب المقارن فى تاريخ الأدب، ونستبعد النقد والأدب المعاصر، لأن النقد كما بينت فى

مرات كثيرة لا يمكن أن ينفصل عن التاريخ، إلى جانب أنه ليس ثمة حقائق قاطعة فى الأدب. ومجرّد أن تختار من بين ملايين الكتب يُعدّ عملا نقديا، واختيار السمات أو الجوانب التى ربما عالجها الكتاب لون من النقد أو الحكم».

وإذا بدا لنا أن نجمل هذه التعريفات المتقاربة فى صيغة تجمع بينها جميعها، أمكن أن نقول: «**الأدب المقارن دراسة العلاقات بين أدبين قوميين أو أكثر**». وهو تحديد يرضى الجميع، ويتفق واقعا مع مظاهر النشاطات المختلفة فى مجالات الأدب المقارن.

● شىء من الإيضاح:

ولكن هذا التعريف يحتاج بالضرورة إلى شىء من الإيضاح، لأن بعض كلماته تبدو عند الوهلة الأولى غير محدّدة بدقة. ماذا نفهم مثلا من كلمة علاقة؟ وما الأدب؟ وما الأدب القومى؟. وهى أسئلة ربما تقع فى الخاطر عفوا، وقد يبدو الحديث عنها مبالغة، أو بحثا عن صعوبات غير موجودة فى الواقع، ولكنها تعرض للباحث حتما حين يقلب أية قضية على وجوهها المختلفة، ومن ثم فتحديد ما يراد بهذه الألفاظ ليس مفيدا فحسب، وإنما ضرورى للالتقاء عند مفهوم محدد يقل معه الخلاف، وتدق المناهج عند التطبيق.

● العلاقة:

من وجهة نظر الأدب المقارن فإن كلمة «علاقة» تعنى اتصالا بين كاتبين، أو أديبين، عن طريق اللقاء، أو تبادل الرسائل، أو قراءة أحدهما مؤلفات الآخر، أو التقاط أفكاره بطريقة ما، مباشرة أو غير مباشرة، مما يدخل فى مجال اهتمامات الأدب المقارن ولكن، ماذا عن التشابه فى الأفكار حين لا يجىء وليد قراءة أو استعارة، هل يدخل فى مفهوم العلاقة أم يبقى خارجا عنها؟ وبتعبير أدق هل يصلح موضعا لدراسة مقارنة؟. فى أدبنا العربى - مثلا - تناول **توفيق الحكيم** بفنه المبدع أسطورة بجماليون، وكان فى ذلك مسبوقا بالأديب الانجليزى الساخر **برناردشو**، ومتأثرا به، ولا حاجة بنا إلى البحث عن أوجه العلاقة بين الكاتبين، أو البرهنة على أن الأول تأثر بالثانى، لأن توفيق الحكيم نفسه يعترف بهذا التأثير.

يقول فى مقدمة مسرحيته بجماليون: «قصة بجماليون هذه تقوم على الأسطورة الإغريقية المعروفة، ولعل أول من كشف لى عن جمالها تلك اللوحة الزيتية «بجماليون وجالاتيا» المعروضة فى متحف اللوفر. ومرت الأيام.. وكدت أنسى قصة اليونان حتى ذكّرنى بها برناردشو يوم عُرضت مسرحية بجماليون فى شريط من أشرطة السينما».

والعلاقة هنا لا تعنى أن طريقهما كان واحدا عبر العمل الأدبى كله، رغم أن الموضوع واحد، ومستوحى من الأسطورة الإغريقية، وأن كليهما عالجه فى قالب مسرحى، وقدم لنا خلاله آراءه الخاصة فى قضايا معينة، لأنهما بعد هذا يفترقان إلى غير لقاء. كان برناردشو مفكرا فعالج فى طرافة وعمق، وبراءة مسرحية، مشكلة الطبقية فى المجتمع البريطانى، وكان توفيق الحكيم فنانا فعالج قضية الصراع بين مثالية الفن وواقع الحياة، واحتفظ بروعة الأسطورة التى تجمع بين البشر والآلهة، وبين الفن والخيال، وكانت عبارته فيها شاعرة، تفيض رقة وتشع جمالا.

وتأثرت «جماعة الديوان»، وهى الحركة التى اضطلعت بدور التجديد فى النقد العربى الحديث، بالأفكار الأوربية بعامة، وبالرومانسية الإنجليزية على نحو خاص، واعترف عباس العقاد، أحد الثلاثة الذين قامت عليهم، بهذا التأثير، وفرق فى أستاذية قادرة بينه وبين التقليد، يقول:

«... وأما الروح فالجيل الناشئ بعد شوقى كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها فى تاريخ الأدب العربى الحديث، فهى مدرسة أو غلت فى القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر، وهى على إيغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى، ولا أخطئ إذا قلت إن هازلت هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد، لأنه هو الذى هداها إلى معانى الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد. وقد كان الأدباء المصريون الذين ظهروا فى أوائل القرن العشرين يعجبون بهازلت، ويشيدون بذكره ويقرءونه ويعيدون قراءته يوم كان

هازلت مهملا فى وطنه مكروها من عامة قومه، لأنه كان يدعو فى الأدب والفن والسياسة والوطنية إلى غير ما يدعون إليه، فكان الأدباء المصريون مبتدعين فى الإعجاب به لا مقلدين ولا مسوقين، وأعانهم على الاستقلال بالرأى عندما يقارنون الآداب الأجنبية أنهم قرءوا أدبهم قبل ذلك وفى أثناء ذلك، فلم يدخلوا عالم الآداب الأجنبية مغمضين أو خلوا من الرأى والتمييز».

«والواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلدّة للأدب الإنجليزى ولكنها مستفيدة منه مهتدية بضيائه، ولها بعد ذلك رأيها فى كل أديب من الإنجليز كما تقدّره هى لا كما يقدّره أبناء بلده، وهذا المطلوب من الفائدة الأدبية التى تستحق اسم الفائدة... إذ لا جدوى هناك فيما يلغى الإرادة ويشل التمييز، ويبطل حقك فى الخطأ والصواب، وإنما الفائدة الحقة هى التى تهديك إلى نفسك ثم تتركك لنفسك تهتدى بها وحدها كما تريد، ولأن تخطئ على هذا النمط خير لك من أن تصيب على نمط سواه»[1].

وقد نقع على تشابه فى الإبداع بين كاتبين دون أن نملك دليلا على أنّ بينهما علاقة ما، على نحو ما نجد بين **نجيب محفوظ** والكاتب الإيطالى **فاسكو براتوليني**. لقد نشر الكاتب المصرى ثلاثيته الشهيرة: «بين القصرين وقصر الشوق والسكرية» بين أعوام ١٩٥٥ و ١٩٦٠، وأصدر الكاتب الإيطالى جزئين من ثلاثية له فى الفترة نفسها، وهما «متلو Metllo» عام ١٩٥٥ و«التبذير» عام ١٩٥٩، ومن يتتبع حياة الكاتبين وإبداعهما يجد بينهما الكثير من ألوان اللقاء والمشابهات: ولد نجيب محفوظ عام ١٩١٢، وبعده بعام جاء الأديب الإيطالى إلى الحياة، أى فى سنة ١٩١٣، وكلاهما روائى وقصاص واسع الشهرة، بدأ حياة متواضعة، وبلغ بالقلم وحده مجدا خالدا، وكلاهما اهتم بتسجيل جوانب النضال فى بلده خلال فترة معينة من حياته، وإن تباينت صور النضال عند كل منهما، تبعا لاختلاف آرائهما السياسية والاجتماعية. لقد اهتم كلاهما بوصف البيئات الشعبية، وعمادها البرجوازية الصغيرة، ودنيا الطبقة الوسطى، يمجدان بساطتها، ويصوران نوازعها وتطلعاتها،

---

(١) عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، ص ١٨٩، ١٩٠، طبعة نهضة مصر، القاهرة ١٩٨١.

ويحللان نفسية أبنائها، وجاء تعبيرهما عنها بالغ الدقة والشفافية، وحقق الفن الروائي على يديهما أقصى ما بلغه من تطور.

صوّر نجيب محفوظ فى ثلاثيته كفاح الشعب المصرى ضد الاستعمار البريطانى خلال هذا القرن، ورسم براتولينى صورة أخّاذة لنضال العمال فى إيطاليا منذ أواخر القرن التاسع عشر حين انتشرت الماركسية، وتجمعت الطبقة العاملة من أجل حركة نقابية، يتكتلون وراءها، تدفع عنهم الضيم، وتحميهم من المظالم، وترد عن وطنهم الفاشية الزاحفة والمدمّرة لروح الأمة والإنسان. وكانت القاهرة الشعبية مسرح الأحداث فى ثلاثية نجيب محفوظ، واتخذ الكاتب الإيطالى من أحياء العمال فى البندقية مسرحا لأبطاله. ومع هذا، ورغم نقاط اللقاء والتشابه بينهما، لا يمكن الظن بأن أحدهما تأثّر بالآخر، فهما فى سن متقاربة، وصدرت أعمالهما فى الوقت نفسه تقريبا، وليس وراءهما ثالث أفاد منه كلاهما.

مثل هذه العلاقات التى تنهض على مجرد تشابه ليست له أصول تاريخية، ولا يمكن البرهنة عليها، هل تدخل فى نطاق الأدب المقارن؟ إن عمومية التعريف تجعل ذلك ممكنا، ولكن وجهة النظر تختلف بازائه واقعا.

المدرسة الفرنسية المحافظة ترى مثل هذا التشابه لا يدخل فى نطاق «العلاقات»، ومثله ليس من الأدب المقارن فى شىء، ويتعارض مع تعريفه، ويجب أن يستبعد منذ البدء وإذا كان **كاريه** يعّرف الأدب المقارن بأنه «فرع من التاريخ»، أصبح من المستحيل أن نجعل التاريخ يعنى بأشياء لا صلة لها بالتاريخ. إلا أن الناقد الأمريكى **وِلِك**، والمدرسة الأمريكية بوجه عام، يستخدم لتعريف العلم صيغة فضفاضة على نحو ما رأينا، ومؤداها أن الأدب المقارن لا يدرس العلاقات، وإنما الأدب بوجه عام حين تتجاوز الدراسة الحدود القومية له، ومن ثم فإن مثل هذا التشابه يدخل فى نطاق اهتمامات الأدب المقارن، ويصبح جديرا بالبحث والدراسة.

إن دراسة تُخصص لتأثير المسرح الفرنسى فى مسرح شوقى موضوع يدخل فى نطاق الأدب المقارن دون شك، لأنه يمكن توثيقه ويجىء التوثيق منهجيا ودقيقًا، وذلك بالبرهنة على أن شوقى قرأ المسرح الفرنسى، وعرف روائعه، والمقارنة بين

النصوص المشتركة، والأفكار المتلاقية، متفقة أو متناقضة، يمكن تفسيرها حين نخطط للقضية تاريخيًّا.

ولكن الأمر يتسع للتفكير فى ألوان أخرى من العلاقات ليست بمثل هذا الوضوح، ولا يمكن البرهنة عليها بمثل هذه السهولة. مثلا: بدا لى فى قراءاتى أنّ ثمة ألوانا من التشابه واضحة فى الروايات الأولى لإحسان عبد القدوس والروايات الأولى للكاتبة الفرنسية فرنسواز ساجان، ألوان من الشبه تسترعى الاهتمام، ويمكن تفسيرها بتشابه المزاج، أو الدوافع، أو تقارب الفهم للقضايا العاطفية، مما يؤدى إلى نتائج يمكن المقارنة بينها إلى حد ما، دون أن يعنى ذلك ضرورة، ولو أنه ممكن أيضا، أن إحسان عبد القدوس قرأ ساجان أو عرف أدبها جيدا.

هل مثل هذه العلاقات التى تقوم على مجرد الموازنة، ولا أساس لها من الوجهة التاريخية تنتمى إلى الأدب المقارن؟

إن المقارنة الفرنسية التقليدية تصر فى تعريفها للعلم على علاقة سببية، سواء أكانت مؤثرة أو متأثرة، وبالتالى تستبعد ما عداها لإنها مناقضة لمصطلح العلم نفسه، وهو قيد يصطدم مع اتجاهات أخرى لا تجعل من السببية شرطا، وبخاصة علماء المقارنة الأمريكية، إذ يفهمون منها دراسة العلاقات بعامة، وعلى هذا النحو يمكن أن نفهم الصيغة الفضفاضة التى استخدمها وِلِك فى تعريفه للأدب المقارن، فهم لا يشترطون السببيّة، وإنما يتركون الأمر مطلقا، وحتى هذه تحتاج إلى شىء من الإيضاح.

● **العلاقة السببيّة:**

إذا سئل الرجل العادى عن السبب قال إنه الشىء الذى يحدث شيئا آخر، أى أن الكلمة فى مدلولها تعنى إحداث ظاهرة لظاهرة أخرى، فالمطر يؤدى إلى نمو النبات، والحمى تفضى إلى ارتفاع درجة الحرارة، وتضم اللغة عددا هائلا من الأفعال والصيغ التى تدل على انتقال التأثير من شخص إلى آخر. وتنطوى الفكرة العامة عن السببيّة على المعنيين التاليين:

- السبب يسبق النتيجة فى وجودها.
- وهو الذى ينتجها أو يؤدى إليها.

وقد عرف الفيلسوف الإنجليزى **جون لوك** (١٦٣٢ ـ ١٧٠٤) السبب على النحو الذى يفهمه الرجل العادى، فقال: «إن السبب هو الذى يحدث شيئا آخر، والنتيجة هى التى ترجع بدايتها إلى شىء آخر».

غير أن السببيّة مرت بمراحل عديدة من الفكر البدائى حتى وقتنا الحاضر، وأخذت طوابع مختلفة لدى الفلاسفة والعلماء والرياضيين ورجال الدين، وليس هنا مجال تتبع هذا التطور فى مراحله العديدة، وجوانبه المختلفة، وإنما سنكتفى بمفهومها العلمى كما يراه فلاسفة العصر الحديث.

ساهم الفيلسوف الانجليزى **دافيد هيوم** (١٧١١ ـ ١٧٧٦) فى تطوير معنى السببيّة وفى التمهيد لنشأة فكرة علمية عن السبب، فبدأ بإنكار وجود قوة تربط النتيجة بالسبب ضرورة، ورأى أن ما يبدو لنا من وجود علاقة ضرورية بين الحوادث يمكن تفسيره بأننا نلاحظ تتابع حادثين فى عدة حالات خاصة، فيغلب على ظننا أنه تتابع ضرورى، وأن أحدهما يوجد الآخر، مع أن الفكرة الجوهرية فى العلاقة السببيّة ليست إنتاج إحدى الظواهر لأخرى على نحو ضرورى وإنما هى فكرة التتابع الزمنى فقط، فإذا ألفنا أنّ الظاهرة «ب» تتبع دائما الظاهرة «أ» قلنا إن «أ» هى السبب فى وجود «ب».

ودرس **ستيوارت ميل** (١٨٠٦ ـ ١٨٧٣) العلاقة السببية، وتابع اطراد الظواهر فى مجرى الطبيعة، وفرق بين نوعين منه: اطراد بين ظواهر تجىء مقترنة فى الوجود، واطراد بين أخرى تجىء متتابعة، ويستخدم الأول فى تصنيف الأنواع والفصائل الطبيعية، وأمّا الثانى فيعتمد على قانون السببية العام، وهو الذى يقضى بأن لكل ظاهرة سببا، وأن نفس السبب يؤدى إلى نفس النتيجة، وأنه سابق عليها، ومن ثمّ عرّف السبب بأنه «المجموعة الكاملة لجميع الشروط الإيجابية والسلبية، وكل أنواع الظروف التى متى تحققت ترتبت عليها النتيجة بصفة مطردة».

هذا التعريف يعنى أننا لا نرجع العلاقة السببية إلى مجرد التتابع فى الزمن،

وبالتالى لا نقول بأن الليل سبب فى وجود النهار، لأن السبب الحقيقى هنا وجود الشمس، وهو شرط إيجابى، وعدم وجود شىء مظلم يحجب ضوءها عن الأرض وهو شرط سلبى، وإذن فمعنى الشرط السلبى عدم وجود ما يضاد السبب، كأن لا يكون هناك حائل يمنع سقوط الأجسام نحو الأرض. ومن هنا تبدو التفرقة واضحة بين التتابع السببى والتتابع غير السببى، ففى الأول تكون المقدمة ضرورية، أى غير متوقفة على شرط سابق كوجود الشمس فى مثال الليل والنهار، وفى الثانى تكون المقدمة متوقفة على شرط، وحينئذ لا يمكن أن تكون سببا، ولذا لم يكن الليل سببا فى النهار، لأنه يتوقف مثله على موقع أحد جزئى الأرض من الشمس.

وإلى ستيوارت ميل يرجع الفضل فى تحرير العلاقة السببية من فكرة الإيجاد التى تعبر عن إرادة إنسانية أو إلهية، لأنه أوّل من عرّف السبب بأنه مجموعة من الشروط أو الظروف الطبيعية التى تسبق أو تصحب ظاهرة معينة، ومجموعة هذه الشروط هى التى يطلق عليها العلماء اسم السبب[٢].

* * *

تمثل السببية فى معنى العلاقات التى وردت فى تعريف الأدب المقارن حجر الزاوية عند المدرسة التقليدية الفرنسية، ومن احتذى نهجها فى بقية البلاد الأخرى، وينبغى أن نفهم أن المصطلح نفسه ليس محببا إلى النقاد ومؤرخى الأدب لأنهم يرون أن الإبداع فى جوهره سر، وأن لحظة الخلق الفنى لا تخضع لسبب، والحديث عن أسباب محتملة له تفسير ما لا تفسير له. ولكن هذه الاستحالة وهذا الجهد الضائع يبدو واضحا إذا فهمنا من السببيّة فى العملية الإبداعية البحث عن الجرثومة التى تتدفق عنها، أو الغاية التى تخضع لها، والمقارن لا يستهدف هذه أو تلك لأن كليهما ينتمى إلى عالم الدراسات الجمالية وليس من غايات الأدب المقارن أن يصل إلى هناك، أو يبحث عن أصل الفن، حين يتحدث عن السببية.

---

(٢) لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى الكتاب القيم الذى ألفه أستاذنا العالم الجليل المرحوم الدكتور محمود قاسم: المنطق الحديث ومناهج البحث، ط ٦، ص ٢٣٦ وما بعدها، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٠.

ولكن السببيّة لها تفسيرات أخرى من بينها التفسير المدرسى، وقليلا ما يذكره الباحثون، وهو يفرق بين السبب الرئيسى، أو العلة الأولى بتعبيرهم، La Cause première, ويمثله المؤلف فى حالتنا هذه، والسبب الأداة La Cause Instrumentale, ويراد به ما هو شرط لإحداث أثر العلة الفاعلة، كالقلم الذى نكتب به، واليد التى هى إداة التنفيذ للإرادة العاقلة، ويشير فى حالتنا هذه إلى الأداة المستخدمة فى الإبداع، وفيه يجد الأدب المقارن، والأدب بعامة، ما يطمح إليه من العون والتفسير، وإذن فنحن نعنى السبب الأداة حين نتحدث عن الفن.

وفى ضوء وجهة النظر هذه ليس ثمة شك فى أن هناك أسبابا ظاهرة يمكن استنتاجها بسهولة واضحة، مثلا: كتب **فولتير** «أميرة نبرة» بتكليف من **أنتوانيت مركيزة بومبادو** (١٧٢١ ـ ١٧٦٤) **محظية** ملك فرنسا لويس الخامس عشر، وإذن فمن المبالغة أن ننكر هذه العلاقة والتفكير فى أن الرغبة التى عبّرت عنها هذه السيدة كانت سببا كافيا لكى يولد هذا العمل الأدبى، ولكن مادة العمل نفسها كتبها فولتير، ومثله فى هذه الحالة مِثْلُ فنان يرسم لوحة نظير مبلغ وُعد به، أو شاعر يصوغ قصيدة مقابل عطاء يتلقاه، ومع أن المال هنا دافع وسبب وراء عملية الإبداع لكن لا يمكن القول أنه كان سببا فى صنع اللوحة، أو إنشاد القصيدة، والشىء نفسه يمكن أن يقال عن مركيزة بومبادو، فهى لم تفرض على فولتير موضوعه، ولا النوع الأدبى الذى كتب فيه، ولا نماذج تعبيره، أو صور بيانه، أو موسيقا شعره، أو المعنى الذى ألبسه صوره، وقبل ذلك كله لم تكن هى التى جعلت من فولتير شاعرا. نعم إنها فرضت عليه إرادة أن يكتب لها، فأقدم ومعه مجموعة غير محدّدة من المحاولات، ومن الشكوك البلاطية، ومن الممنوعات، إلى جانب الرغبة فى التقاط رضاها، وكل هذه الأشياء أثّرت بالضرورة فى تكوين العمل، وكل ذلك سبب على النحو الذى أوضحناه، وهو السبب الأداة.

ومهما يكن فإن فكرة السببية ليست جديدة تماما فى دراسات الأدب، فنحن فى الأدب المقارن نتحدث باستمرار عن نتائج تأثير ما، والنتيجة وليدة تأثير، والتأثير يفترض وجود سبب سابق، وحين نقبل إمكانية الارتباط السببى فى الأدب، بأىّ مفهوم، يبقى علينا أن نظهر واقعه فى العلاقات الأدبية الدولية، وأنه أكثر وضوحا وضرورة فى الدراسات المقارنة.

يمكن أن ندرك بسهولة دور التأثير المباشر، أو حتى غير المباشر، كسبب أداة فى تكوين العمل الأدبى، غير أن الأبحاث التى تدرس هذا العمل فى سوابقه ومصادره لا تمثل بداهة النموذج الوحيد للمقارنات الأدبية، لأن هذه تهتم أيضا تقليديا، ودون معارضة جديرة بالاعتبار، بدراسة موضوعات فى جملتها، كالموجات الأدبية، والطوابع الأسلوبية، والشخصيات والنماذج الأدبية، وغيرها.

يمكن، ويجب أيضا، أن ندرس الرومانسية الأوربية فى امتدادها، ومصرع الحسين، أو المقدمات الطللية، أو بناء الموشحة، فى الآداب الإسلامية، عربية وتركية وفارسية، وأوردية، أو شعر الليل، أو الموت، فى الأدب الغربى، أو صورة عنترة فى الأدب العربى والآداب الافريقية، أو دون جوان فى المسرح الأوربى، وكلها موضوعات تدخل فى مجالات الأدب المقارن.

ويظل السؤال واردا: هل تخضع مثل هذه الظواهر فى دراستنا لها لمفهوم العلاقة السببية كما يفهمها الأدب المقارن؟

ربما كانت العلاقة السببية فى الأمثلة التى أشرنا إليها غير واضحة، ولكن ذلك لا يعنى أنها أقل تأكيدا، وأية دراسة فى الرومانسية الأوربية، كما يفهمها الأدب المقارن، ليست مجرد مجموعة من الأبحاث المركزة واحدا وراء الآخر، عن الرومانسية الألمانية والإيطالية والفرنسية والأسبانية والإنجليزية، وغيرها. ومثل هذا اللون من الدراسات قد يوجد، وليس عديم الفائدة، ولكنه لا يتصل بمفهوم الأدب المقارن. وإذا أردنا أن ندخلها فى مجال هذا العلم كان علينا أن نأخذ خلاصة نتائج هذه الدراسات الموجزة، وأن نميز العناصر الجوهرية المشتركة بينها، والتى تشكل مادة تركيبها وعمقها التاريخى والثقافى، عن العناصر الذاتية الأخرى، غير الجوهرية، فى تنافرها وتنوعها، لنحدد الملامح القومية لكل واحدة من جانب، ولنقع على الوحدة التى تصدر عنها من جانب آخر، وافتراض هذه الوحدة، والوقوع عليها وعرضها، وتفسيرها، وتحليلها، وبيان خصائصها، يمثل المادة الأولى للمقارن.

وينبغى أن يكون واضحا أن تفسير هذه الوحدة ليس ممكنا على الدوام، ويحدث أحيانا أن ينسى الباحث تماما تفسير الوقائع التى يكتشفها، ويقنع بوضعها تحت عناوين جذابة، ويصنفها تصنيفا مناسبا، ولكنه لا يشير إلى ما بين وقائعها من

اتصال أو تبادل أو علاقات رغم أن بعض الوقائع تومئ إلى مظهرين أدبيين مختلفين يقدمان بعض نقاط التوافق، وتشى بأن وراء الفكرة الخفاقة فى كل منهما علاقة بالضرورة، وأن من الممكن تفسير أحدهما فى ضوء الأخرى، أو تفسيرهما معا بواسطة مصدر مشترك لهما معا.

مثلا يعرف تاريخ الأدب الأوربى حركة أدبية شغلت القرن السابع عشر الميلادى وعمت مختلف البلاد الأوربية، وجاءت كلها فى وقت واحد تقريبا، وتتفق فى الجوهر والغاية، واتجهت كلها، مع ظلال محلية فى كل واحدة، إلى العناية بالأسلوب أولا، فهى تؤثر التعبير الأنيق، والجملة المصقولة، والاستعارة الغريبة، واللفظ النادر، والألوان الفاضحة، والزخارف الفاقعة، والصور الداخلية، وأغرمت بالبديع، وحملت فى إسبانيا اسم **نزعة التصنّع** ,Culteranismo وقد تنسب إلى الشاعر القرطبى جونجرة، وكان من كبار أعلامها، وعُرفت فى فرنسا باسم **أدب الحذلقة** Précieux وفى إنجلترا باسم **أدب التأنّق** Euphuisme، وفى ألمانيا باسم **أدب التكلّف** Manierme، وما بين هذه الحركات من تشابه يدعو، إن لم نقل يوجب، إلى المقارنة بينها، والمقارنة يمكن أن تكون فى الأسلوب، أو التاريخ، أو الموضوعات، ولو أن من الصعب دراستها من حيث أنواعها الأدبية، لا تساع الحركة، وضخامة التفصيلات التى تعرض لنا، والظلال المحلية التى علينا أن نأخذها فى الحسبان، وعدد الكتّاب والمؤلفين الذين يجب أن ندرسهم، ولكل واحد شخصيته وذاتيته وثقافته وهوايته ومشكلاته، واتساع مساحته، مما يحول دون أن نبذل جهدا فى الإشارة إلى سببيّة كل جانب، ونوعية كل نموذج، ويجعل ذلك غير مفيد، ولكن ذلك لا يقلل من فهمنا للقضية لأنّ كل هذه المشابهات تفترض علاقة، وهذه العلاقة على النحو الذى نستطيع أن نراها به، أو نتصورها، هى التبعية المشتركة لسلسلة من الأفكار المشتركة، والأدب العام كما يفهمه فان تيجيم من مهماته الأساسية أن يحصى أكبر عدد ممكن من الأعمال الأدبية التى تومئ إلى وجود مشابهات مسلّم بها فى بلاد مختلفة، حتى فى الحالات التى يجب أن نستبعد فيها افتراض التأثير، وأن نحاول تفسير هذه المشابهات بردها إلى تأثير أسباب مشتركة.

يمكن أن يقال الشىء نفسه عن موضوعات أكثر شيوعا كشعر الليل، أو نموذج

دون جوان وأشرنا إليهما من قبل، والموضوع الأول، وموضوعات أخرى كثيرة شبيهة به ذو طابع عالمى فى الحقيقة، ويشكّل جانبا من تيار أدبى شاع فى فترة ما قبل الرومانسية، ويجب أن ننظر إليه فى ضوء الأفكار والمناهج التى ندرس بها موجات الفكر أو التيارات الأدبية.

وفيما يتصل بالموضوع الثانى، وهو دون جوان، نحن بصدد دراسة تغطى مساحة بعيدة فى الزمان، وتمتد إلى مجموعة من الشعوب، ويطلق على مثلها فى البحث المقارن اسم **الدراسة الأفقية**، وفيها يواجه الباحث انصرام قرون كثيرة، وعصور متباينة، تبدأ أصلا بالسوابق الممكنة التى امتاحها **تيرسو دى مولينا** إلى آخر صدى للنموذج الذى خلقه حتى أيامنا هذه، ودراسة من هذا الطراز يجب أن تكون بالضرورة رحلة مضنية، عبر أربعة قرون من الأدب العالمى، ومن ثم فإن دراسة الموضوع يجب أن تنهض على نظرة مجملة وحدسية أكثر منها على دراسة تعمّقية وتفسيرية.

واضح إذن أنه توجد علاقة سببيّة بين هذه الظواهر، وأن هذه العلاقة تحكم كل تاريخ الموضوع. وكل ما هنالك أننا عندما نبتعد عن دراسة التأثيرات ونسلك طريق إشعاعات المبتدعات والمناخ، لكى نصل إلى الصور الأدبية المستمرة، باعتبارها تقريبا كائنا يخضع للتطور، فإن اهتمام المقارنة يتضاعف تدريجيا بما هو مختلف وجديد، وكان قبل ذلك يتركز فيما هو متشابه ومشترك، ويمضى فى الوقت نفسه من المنعزل إلى الشائع، ومن المؤكّد إلى الممكن، وأخيرا يضم مشكلات التعاقب، وهى من خصائص بحوث التأثيرات الفردية إلى مشكلات الاقتران، وهى من ملامح دراسة الموضوعات العامة والموجات، ليصل إلى جوهر الدراسة: دراسة الموضوعات التقليدية والشخصيات، حيث التعاقب والاقتران أقل أهمية من تعدد ألوان التناول التى خضع لها الموضوع واختلاقها.

بقى أن نقرر أنه لا بد أن نأخذ فى الحسبان أنّ كل واحد من هذه النماذج الأدبية المقارنة له ظروفه الذاتية بالضرورة، ويحتاج إلى شروط خاصة، ويسلك طرقا مختلفة إلى حد بعيد، فى الظاهر على الأقل، ويأخذ على يد كل أديب، وفى كل بيئة، ظلالا مختلفة، ومن ثمّ فإن مفهوم السببيّة يصبح فى كل مرة أقل وضوحا، وحتى

يبدو لنا ظاهرا أنه غير مفيد، وقد تصبح دراسة مثل هذه الموضوعات والشخصيات فى أيدى باحثين آخرين، فضلهم فوق الاختلاف والمناقشة، ولكنهم يختارون بأنفسهم غايات محدّدة، وحتى بالغة التواضع، مجرّد إحصاءات أدبية، دون تفسير لمجملها، ودون إمكانية تَتَبُّع أصلها، وبلا إشارة لأهميتها المتوقعة.

* * *

لنفترض أن كل شىء كان على النحو الذى ذكرناه، وأن ثمة علاقة سببيّة مؤثرة حقا توجد بين كل عملين أو نموذجين، أو تطورين لموضوع أدبى معين، لماذا نقرر أن هذه العلاقة حاسمة، وضرورية، فيما يتصل بالأدب المقارن، ونستبعد أية إمكانية أخرى فى مجال البحث؟

فإذا قلنا مثلا إن شعر الأطلال الأوربى يمكن تناوله على أنه نموذج لأدباء ما قبل الرومانسية - حتى لو استحال جمع الوقائع التاريخية - وانطلاقا من هذا الفرض يمكن أن نقول إن كل المظاهر التى من هذا النوع تنتمى إلى العصر الثقافى ذاته، وبينها نفس العلاقة، وليس مهما أن نعرف ما إذا كان من الضرورى أن نبحث عنها، وأن من الممكن تحديدها فى كل حالة، لأنّ ما يهم هو أن الأدب المقارن أصبح يعنى بها منذ أن بدا ممكنا أن تكون هذه العلاقة سببيّة. والنتيجة أننا مضطرون، فى الحقيقة، إلى العمل غالبا، والشك يراودنا، دون أن نعرف كل الطرق التى نتحرك عليها. وفى هذه الحالة، فإن الموازنات التى نمضى فى جمعها، وتخزينها، دون أن نحدد الصلة المستقبلية بينها، تمثّل الأحجار ولمّا تتشكل، وربما تسمح لنا فيما بعد حين تتكامل بإعادة بناء الأحداث والوقائع، وارتياد طرق التأثيرات المتعددة والغامضة، والموجات، والأفكار، والقراءات، وباختصار تلك العلاقات السببيّة التى تفلت من بين أيدينا فى لحظة البداية.

إن ظاهرة التغنى شعريا بالأطلال، اندرست تماما أو لمّا تزل قائمة، فن عربى قديم، وظل حيا حتى آخر لحظة من أيامنا هذه، والفرق بين التقليدى منه والمحدث، وهذا يعود إلى العصر العباسى الأوّل، أن وقوف الجاهليين بالأطلال كان عاطفيا محضا، وتعبيرا عن وفاء الشاعر لحبيبته، أو فى الأعم الأغلب حنين إلى المكان وارتباط به، مأهولا بسكانه، وليس مجرد بناء أو جماد، على حين أن المحدث منه يعبر

فيه الشاعر عن نواح تتصل بالجماعة وترتبط بالتاريخ، ويتغنى بأمجاد سلفت، وحضارة اندثرت، ويستخرج من كل ذلك العبرة والعظة. ولدينا من هذا **سينية البحترى** فى وقوفه بإيوان كسرى، وسينية **شوقى** فى وصف آثار الأندلس ومصر القديمة.

وهذا اللون من الأدب انتقل إلى الأدب الفارسى بلونيه، أطلالا تقليدية تجئ فى مقدمة القصيدة، أو محدثة تتغنى بروائع الآثار، وتستلهم العظمة من تراث الأقدمين. ونجد النوع الثانى فى الشعر الأوربى أيضا، فى أواخر عصر النهضة، عند الشاعر الإشبيلى **فرناندو هرّيرا** (١٥٣٤ ـ ١٥٩٧) ورودريجو **كارو** الإسبانى (١٥٧٤ ـ ١٦٤٧) صاحب قصيدة «أطلال إتاليكاس»، والشاعر الفرنسى **بليه جواكيم** (١٥٢٢ ـ ١٥٦٠) وعبّر عن مشاعره وأحزانه أمام عظمة روما التى هوت فى قصائد بليغة تحمل عنوان: «آثار روما»، وليس لأىّ منهم صلة فيما أعلم بما كتبه فيما بعد المستشرق الفرنسى **قسطنطين فولينى** (١٧٥٧ ـ ١٨٢٠) والذى زار مصر ووقف طويلا، متأمّلا ومعجبا، أمام آثارها، ودراسة تلتقط وجهات النظر والأفكار والصور التى يوردها **كارو** الإسبانى **وفولينى** الفرنسى، مستقلين أحدهما عن الآخر يمكن أن تقودنا إلى البرهنة على مشابهة ما، وسوف يكون الأمر مفاجأة لنا. ولقد قلنا من قريب إن العلاقة السببية ليست مرئية دائما، ويمكن أن نقرر فى شىء من الاطمئنان أنّ مسافة ضيقة للغاية فحسب تحول دون اعتبار دراسة المشابهات التى تجئ صدفة بين أديبين، كالذى بين الشاعر الإسبانى كارو والأديب الفرنسى فولينى، من مجالات الأدب المقارن، وقد تنتهى بنا إلى ما نبحث عنه، وإذن فوجود العلاقة السببية لا ينبغى أن يكون على الدوام شرطا عائقا، وفرضا مبدئيا لا محيص عنه.

● ألوان من العلاقات:

يمكن أن نأخذ فى الاعتبار ألوانا ثلاثة من العلاقات التى تهتم بها المقارنة الأدبية، وهى:

- علاقة **اتصال** وهى مباشرة.
- علاقة **تداخل**، أو تسرب، وهى خفية غير ملموسة.

● علاقة شيوع أو تداول، أو رواج، ويجيء الجزم بها عن طريق انتشارها بقدر لا يمكن معه إنكار أثرها.

ومصدر هذا التقسيم أن العلاقة يمكن أن تعود إلى صلة أدبية فردية، أو إلى تداخل بين الحركات والأفكار المتعدّدة، وأخيرا قد تحدث عن موضوع متداول على امتداد العصور وبين مختلف الآداب. وهذه المساحات التى تحدد مجال الدراسات المقارنة يمكن أن تجيء تحت أسماء أخرى، وتأخذ الموقف نفسه واقعا.

فعلاقات **الاتصال** تفترض واقعا وجود نوع من المقارنة، وطرفاها أدبان يشترط فيهما أن ينتميا إلى قوميتين مختلفتين لغة، أى أن العلاقة تحدث فى هذه الحالة عن أدب يتجاوز حدوده القومية، أو إذا أردت يمكن أن نتحدث عن **مصادر وتأثيرات**.

وعلاقات **التداخل** غايتها الظواهر التى تتداخل أو تتوافق، وتنتمى إلى عصر محدد، وإلى عدد من البلدان فى الوقت نفسه، ويمكن أن نطلق على دراستها الاسم الذى تنطوى تحته هذه المجموعة، ويميزها عن غيرها، فيقال الأدب الإسلامى، أى الذى يشمل أدب عدد من البلاد الإسلامية المختلفة اللغة فيما بينها، كالأدب العربى والتركى، والفارسى، أو الأدب الأوربى أو الأغريقى، أو الأسيوى، وغيرها.

أمّا علاقات **الشيوع** فتتميز بأنها تتجاهل الحدود التاريخية، إلى جانب تجاهلها الحدود اللغوية والقومية، لأن دراسة موضوع ما، أو تطور شخصية مسرحية محددة، يمكن أن يتسع لقرون كثيرة، فى اداب عديدة، مما يمكن أن يدرس أيضا تحت عنوان الأدب العام، وسوف نعرض له فيما بعد.

ويمكن أن نضيف إلى ما سبق أن هذا التقسيم الجديد لا يحمل شيئا ثوريا، لأنه نفس ما نجرى عليه عادة، ونطبقه فعلا، وأشرنا إليه أكثر من مرة بطرق لا تكاد تختلف. وقد اقترح بيير مورو فى عام ١٩٦٠ أن نمثل لما ندعوه بعلاقات الاتصال بخطوط رأسية، ولعلاقات التداخل بخطوط أفقية، وطبيعى أن يمثل التقاطع بين الخطوط الرأسية والخطوط الأفقية، فى هذه الحالة، علاقات الشيوع. وإذن فنحن بصدد مصطلحات مختلفة، وهى أقل أهمية تطبق على واقع واحد، وفيما يلى نعرض للفارق بينها.

● **علاقات الاتصال:**

تتطلب قضايا الأدب المقارن، بعامة، طرفين مختلفين، نقارن بينهما بمفهوم العلم كما نعرض له هنا، ونفهم من علاقات الاتصال العلاقة الأدبية بين مؤلّفين، أو عملين، أو أكثر، يخضع أحدهما، أو هما معا فى الوقت نفسه، لإمكانية الانتقال، أو العلاقة الشخصية الذاتية.

وطبقا لما ارتضاه فان تيجيم فإن علاقة الاتصال تتطلب مرسلا ومتلقيا ووسيطا.

وهذا التحديد يفتح أمام البحث المقارن إمكانات واسعة جدا، من الأوفق أن نشير إلى كل منها على حدة، وأن نصنفها بقدر الاستطاعة والإمكان.

والتصنيف الأول الذى يعرض لنا يجئ نتيجة طبيعية للتمييز الذى يجب علينا أن نأخذه فى الحسبان حين نقيم المقارنة بين أعمال أدبية حقا، وبين مقارنة أخرى أحد طرفيها عمل غير أدبى، ولكنه ينتج عملا أدبيا أو يؤثر فيه.

والنوع الثانى ما يمكن أن ندعوه بالوثائق المقارنة، ونحن معها، فى الحقيقة، بإزاء نوع من المقارنة يستهدف البرهنة عن طريق الوثائق على وجود تبادل ثقافى حقيقى، وفكرة التوثيق هنا تشى بأن الشواهد التى سوف نعتمد عليها فى البرهنة، لا تطلب لذاتها بوصفها عملا أدبيا، وإنما بوصفها وثائق فحسب، وهذه الشواهد يمكن أن تكون رحلات، أو قراءات، أو دراسة لغات، أو وسائط أخرى، وكل واحدة منها تستحق وقفة مستأنية، وسنعرض لها فيما بعد.

● **علاقات التداخل:**

ونعنى بها العلاقات الأدبية العالمية حين لا يكون أحد طرفيها، أى لا المرسل ولا المتلقى، عملا أدبيا محددا، أو مؤلفا بالذات، بأن ندرس جنسا أدبيا معينا، كتأثير المقامة العربية فى نشأة رواية الصعلكة فى إسبانيا، وشاعت فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، وتصوّر الطبقة الدنيا فى المجتمع، وأول ما نعرف منها «حياة لثريو دى تورمس» لمؤلف مجهول، وفيها يتنقل البطل بين عدد من المهن

الحقيرة فيصير شحاذا وخادما ومتشردا، وسارقا وفاتكا، وسقاء ودلّالا، ويتخذ لنفسه امرأة لا يبالى إن كانت خالصة له، أم خليلة قسيس يباركها. وهو فن بلغ أوجه برواية «قزمان الفرجى»، تأليف الإشبيلى ماتيو أليمان، ونشرها فى مجلدين عامى ١٥٩٩ و ١٦٠٢، وشاعت بعد ذلك فى أنحاء أوربا وأمريكا.

إجمالا يمكن أن نقول إن رواية الصعلكة جاءت وليدة تأثير المقامة العربية، فبين الفنّين ألوان من الشبه لا تجىء صدفة، إذ أن كلا منهما حكاية على لسان المؤلف، يتكلم فيها بضمير المتكلم، ويروى وقائع كأنها حدثت له، ذات طابع هجائى، وفيها يسافر البطل على غير منهج، ويعيش حياة فقيرة بائسة، والشبه واضح بين حكايات أبى زيد السروجى فى مقامات الحريرى، وبين ألاعيب «لثريّو» فى الرواية التى تحمل اسمه.

ومن الثابت الآن أن بعض حكايات الرواية الإسبانية تعود إلى أصول عربية، منها حكاية البيت الكئيب المظلم، ونصها الإسبانى أن «لثريّو» بطل الرواية خرج يشترى طعاما له وللسائس الذى كان يقيم عنده ثم يحكى: «فإذا بى أواجَهُ فجأة بميت كان يحمله علىّ محفة عند أسفل الشارع قسيسون وناس آخرون، فارتكنت على الجدار لأفسح لهم الطريق، وبعد مرور الجثمان، وبالقرب منه، جاءت امرأة، لابد أنها كانت زوجته، متشحة بثياب الحداد وتصحبها نساء أخريات كثيرات، تبكى وتصرخ فى شدة، وتقول: زوجى، وسيدى، إلى أين يحملونك؟ إلى المنزل الكئيب البائس، إلى المنزل المظلم كالكهف، إلى المنزل الذى لا طعام فيه ولا شراب. فلما سمعتُ هذه الكلمات ظننت أن السماء أطبقت على الأرض، وقلت: أوّاه، يالشقائى، إنهم يحملون هذا الميت إلى بيتنا».

فهذه الحكاية نلتقى بها فى أكثر من مصدر عربى، فقد وردت فى كتاب المحاسن والمساوئ للبيهقى، المتوفى بعد عام ٣٢٠هـ = ٩٣٢م، ثم فى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى المتوفى ٣٥٦ هـ = ٩٦٧ م، وحدائق الأزاهر لأبى بكر محمد بن عاصم، المتوفى ٨٣٠ هـ = ١٤٢٦ م، والمستطرف فى كل فن مستطرف للأبشيهى، المتوفى ٨٥٠ هـ = ١٤٤٦ م، وأصل الحكاية فى العربية، ونصها فى الكتاب الأخير: «وقال عثمان بن دراج الطفيلى: مّرت بنا جنازة يوما، ومعى ابنى، ومع الجنازة امرأة

تبكى وتقول: الآن يذهبون بك إلى بيت لا فراش فيه، ولا غطاء ولا وطاء، ولا خبز ولا ماء. فقال: يا أبت، إلى بيتنا والله يذهبون».

حرّر مؤلف رواية «لثريو» المجهول روايته فى النصف الأول من القرن السادس عشر الميلادى، ولا أستبعد أنه عرف العربية، فحتى هذا التاريخ لم يكن المسلمون الإسبان قد طردوا من وطنهم، وكانوا يحتفظون بلغتهم وثقافتهم، وقبل ذلك وبعده بحكاياتهم الشعبية، وأن لم تكن فى أوج ازدهارها، ولكن حرصهم عليها كان شديدا، كرد فعل قوى أمام المظالم والاضطهاد والملاحقة التى تعرضوا لها فى قسوة من الكنيسة والحكومة، وتمسكا منهم بشخصيتهم القومية فى مواجهة محاولات تذويبهم والقضاء على كيانهم، فلا يبعد إذن أن يكون المؤلف قد قرأ الحكاية العربية فى حدائق الأزاهر، على الأقل، ومؤلفه أندلسى.

وعلى أية حال يبدو أن الحكاية كانت رائجة شعبيا فى الأندلس، كحكايات أخرى كثيرة لمّا تدرس، وأنها أخذت طريقها إلى عقول الناس وقلوبهم وذواكرهم أيضا، وأنها وصلت الأندلس فى زمن مبكر، مع كتاب الأغانى نفسه، ونعرف أن الخليفة الأندلسى الحكم الثانى حصل على النسخة الأولى منه، فى حياة مؤلفه، ودفع له مكافأة كبيرة، وذلك قبل أن يشيع الكتاب فى المشرق موطن مؤلفه.

مارست رواية الصعلكة الإسبانية، ذات الأصول العربية، تأثيرا واسعا فى مختلف الآداب الأوربية، وكانت وراء نشأة هذه الفن، وقد ترجمت رواية «لثريو» بعد سنوات قليلة من طبعها، إلى الفرنسية عام ١٥٦٠، وإلى الإنجليزية عام ١٥٦٨، وإلى الفلمنكية عام ١٥٧٩، وإلى الإيطالية عام ١٦٠٨، وأقدم ترجمة ألمانية معروفة لها تعود إلى عام ١٦١٤ م، وترجمت أكثر من مرة فى كل هذه اللغات، وتعدّدت طبعاتها على امتداد كل ما مضى من سنوات[٣].

ويمكن أن ندرس أيضا، فى هذا النطاق، موجة أدبية، أو شكلا من أشكال الفكر، أو عندما يتمثل الأدب موادا غير أدبية، مثل الوجودية وتأثيرها فى الأدب العربى

---

(٣) ترجمها الدكتور عبد الرحمن بدوى إلى العربية أخيرا، ونشرها المعهد الإسبانى العربى للثقافة فى مدريد عام ١٩٧٩م.

الحديث، أو أدب الغربة الأمريكي، وساد في الولايات المتحدة حين عاد أدباؤها بأبصارهم إلى البلاد التي قدموا منها، يبحثون عن النضج الروحي والفكري، وتأثيره في الرواية الفرنسية أو الرحلة إلى مصر في الأدب الفرنسي، أو العالم الإسلامي كما رآه الرحالة الإسباني علي بك العباسي[٤]، أو إسبانيا نفسها كما رآها الكتّاب الألمان، وقد يكون صدى مدرسة أدبية، أو عصر أدبي معين، كتأثير جماعة الثريا الفرنسية في إيطاليا. وعلى نحو ما في علاقة الاتصال فإن إمكانات الدرس هنا تتنوع، وتنمو، بمقدار ما يحمله أحد طرفيها، أو كليهما، من تركيبات متنوعة.

ونلحظ في علاقة التداخل، إلى جانب عمومية الأطراف التي أشرنا إليها، أن التواصل التاريخي ليس شرطا مسبقا فيها، وإنما يجيء نتيجة لدور العوامل نفسها، وإذا كان التأثير في علاقة الاتصال يحدث ولو بعدت المسافة بين الطرفين، ويجيء ولو بعد عدة قرون، ولو فصل بين الكاتبين المدروسين آلاف من المؤلفين، إلا أنه في علاقة التداخل يمثل، مع وجوده أحيانا، ظاهرة قلَيلة الحدوث، ولا تؤدي إلى نتائج ذات أهمية. ويجب أن نفهم المسافة بمعناها المزدوج، زمانا أو مكانا، أو إذا شئت في جانبيها التاريخي والجغرافي، ومن ثم يدخل معنا هنا أن ندرس التأثير الذي مارسه أدب ما على ثقافات بعيدة، كتأثير الأدب الفرنسي في الأدب الياباني، أو الأدب العربي في أدب أمريكا اللاتينية، أو الأدب الأندلسي، وقد استأصله الاسبان رسميا في مطلع القرن السادس عشر الميلادي، في شعر لوركا، وهو ينتمي إلى شعراء القرن العشرين، ويعرض لنا التأثير مع بعد في الزمن استثناء، وحين نلتقي به فنحن بصدد تأثير مباشر ضرورة.

قد تحدث علاقة تداخل بدون توافق تاريخي، كأن نتخيل مجموعة من الكتاب، أو جيلا من الشعراء، أو نوعا أدبيا معينا، تركت نفسها تتأثر فيما بينها، على الرغم من مرور الزمن من خلال جيل مضى، أو جماعة سبقت، أو نوع قديم. وعلينا أن نفهم التزامن في شيء من المرونة، وأن نأخذ في الاعتبار أن الأعمال الأدبية، وموجات الأفكار، تؤثر اليوم في الجمهور بسرعة، ويجب ألّا تتخذ مقياسا نحكم به على الماضي. ذلك أن تسرب الأفكار، والاتصال عن طريق الكتب، كان يجري في

---

(٤) سنتناول رحلته بالدرس تفصيلا في كتابنا: نحو أدب إسلامي مقارن، وسوف يصدر قريبا.

الماضى على نحو أبطأ كثيرا مما هو عليه اليوم، وأن عوامل الجمود والمحافظة، وغيبة الاهتمام بكل ما هو جديد، لعبت دورا بالغ الأهمية فى كبح جماح الآراء والأفكار والنماذج على نحو أبلغ فاعلية مما نتصور على أيامنا هذه. وحتى لو نحينا الزمن، ونحتاج إليه دائما لنتعمّق فى حنايا أكبر عدد من القراء، فإن الصعوبات، وقلّة الاتصال، تحول دون شيوع الأعمال المتميزة، ذات الأهمية الكبرى فى الأدب العالمى، وهو ما يُحدث غالبا فجوة تاريخية بين نشر كتاب مصدر، أو ظهور موجة، أو نموذج، وبين التقاط الوسط الأجنبى لها، مما يمكن أن يكون مفاجأة لنا.

علاقة التداخل ليس فيها أى طرف فردى، ودراسة مثل هذا النوع يمكن أن تتم عبر طريقين مختلفين، يتمثل الأول منهما فى تكثير سلسلة علاقات الاتصال، ما أمكن، وكذلك الخطط الخاصة بها أيضا، حتى تحقق نتيجة البحث، بإضافة بسيطة، إلغاء ذاتية العوامل. ولنأخذ لذلك مثلا رواية الصعلكة فى فرنسا كموضوع جاء وليد عدة موضوعات، الطرف الأول من القضية روايات إسبانية من هذا النوع، سلكت طريقها إلى فرنسا عن طريق الترجمة، مثل: «قزمان الفرجى» لماتيو أليمان (١٥٤٧ ـ بعد ١٦٠٩)، و «حياة السائس ماركوس دى أوبريجون»، لمؤلفها مرتينيث إسبينال (١٥٥١ ـ ١٦٣٤)، و «البوسكون» لكيبيدو (١٥٨٠ ـ ١٦٤٥)، وربما روايات أخرى جاءت بعدها. وفى أقصى الطرف المقابل نلتقى برواية الصعلكة الفرنسية، التى تأثرت بالإسبانية، ونمسك بأطراف هذا التأثير ونفكه إلى أجزائه، فى أول رواية فرنسية من هذا اللون كتبها شارل سورل، وهى «تاريخ فرانسيون الحقيقى الهازل»، ونشرها فى باريس عام ١٦٢٢، ورواية لوساج، بعنوان «جيل بلا»، وظهرت فى فرنسا عام ١٧٤٧، ورواية «موت الحب» من تأليف الكاتب جوتييه، وظهرت فى باريس عام ١٦١٦ م.

وعندما نحلل عناصر التركيب نكون قد حصرنا علاقات التداخل فى مجموعة من الأبحاث المتعددة، ذات علاقات مباشرة، وبعد أن نجمع نتائج هذه الأبحاث الأخيرة يمكن أن نشرع فى التجميع المنهجى، وبناء العمل، بتركيب ما حققناه تحليلا، وبالطريقة نفسها يمكن أن نتصرف مع أى موضوع يقوم على علاقة تداخل.

أما الطريق الثانى فيتمثل فى رسم خطة عمل كاملة، ومفصلة ما أمكن، ونقسّم

هذه الخطة إلى فصول، وليس من الضروري أن تكون كتلك التي أشرنا إليها فيما سبق، ومع ذلك لا بأس من أن نتخذ من الموضوع نفسه، وهو رواية الصعلكة في فرنسا، مثلا نضربه. وخطة العمل الآن تتضمن المراحل التالية: تفسير الاهتمام برواية الصعلكة، والترجمات التي تمت لها، والتأثيرات التي أحدثتها وتقليدها، والتردد، وحرية المترجمين، والزيادة في النص أو اختصاره، والمشاعر والأفكار التي زيدت، والمحاولات التي تمت لإثراء الصورة، أو تعميق التأثيرات الساخرة، وهكذا.

ويفترض هذا المنهج معرفة مسبقة بالموضوع، دقيقة وواسعة للغاية، وإلا كنّا كمن يرسم خطة في الهواء لا صلة لها بالواقع أو الأحداث وتفقد أهميتها في البحث. ويندر أن يلقى الباحث بنفسه في العمل دون هذه المعرفة، ولو أننا ننصح بذلك أحيانا، وساعتها سوف يكتشف أهميته فجأة، في الوقت الذي ينهض فيه بالبحث، ويحاول أن يجمع وثائقه من خلال قراءة جديدة له. ويبدو مؤكدا أننا إذا طبّقنا خطة العمل مسبّقا، معتمدين على معرفتنا الجيدة الواسعة بالموضوع، أو أنقذنا أنفسنا من مغبة الجهل بالقراءة المتكررة، فإن ذلك قد يحملنا إلى نتائج أبعد من التي قد يحملنا إليها المنهج الأول الذي أشرنا إليه من قبل.

ونشير على الباحث بمنهج مقارن جديد، أكثر خصوبة من مجرد المقارنة بين النصوص، لأن قراءة نصين للموازنة بينهما، واكتشاف ما بينهما من أوجه الاتفاق والاختلاف، عمل تربوي أدبي خالص، لا يتطلب إمعان الفكر في التوافقات، ولا الوقوف عند العلاقات الخارجية، أو الأشياء الواضحة، وهي تعني كثيرا، بلا شك، دون أن تكون كل شيء، إذ أنها تمثل الخطوة الأولى في دراسة الأدب المقارن، ولكنها مرحلة يجب أن نتجاوزها، لأنها مجرد اصطياد توافقات، ونعني بلفظ «اصطياد» مدلوله فعلا، لأنها تقوم على الحدس والمغامرة، ولكن المرحلة التالية تتطلب أن نتجاوز التوافقات إلى الصدى نفسه، ودراسة رد الفعل عند مؤلّفين أو أكثر يعالجان المشكلة نفسها، وبالتالي يسهل علينا أن نقيس أفكارهما وأسلوبهما عن طريق المقارنة بينهما.

وعندما نلتقط من المقامة العربية، والحكايات الشبيهة بها، وروايات الصعلكة في الإسبانية، وترجماتها وتقاليدها الفرنسية، صورة الصعلوك، أو العربيد ـ مثلا ـ

وندرس المعانى والتفسيرات الممكنة لما أصابها من تغيير فى ضوء اتجاهات كل مؤلف، وكل أدب قومى، تصبح إمكاناتنا أفضل لكى نتعمق فى تحديد أسلوب كل مؤلّف وتقنيته، وإمكاناته وشخصيته. ولكى ندرس هذه الصورة على نحو مقارن ينقصنا أن ندركها سلفا، ولكى ندركها سلفا ينقصنا أن تكون لدينا نظرة كاملة ودقيقة عن مدى ما يمكن أن يبلغه البحث.

والصعوبة فى القيمة الجديدة التى نضفيها على فكرة التأثير، أننا فى دراسة علاقة الاتصال كنا بصدد تأثير واحد فى مؤلف واحد، وأحيانا فى عدد من المؤلفين، أو العكس، كأن نكون بصدد أنواع متعددة من التأثير تقع على مؤلف واحد فى الوقت ذاته. وفى رواية الصعلكة الفرنسية، وما يجرى نحوها، يمكن أن ندرك أن المقارنة قد تكون بين عدة تأثيرات ممكنة فى عدد من المتلقّين، متأكدين من ذلك على نحو ما، وأن النتيجة المطلوبة ليست تقييم دور كل تأثير منعزلا، وإنما الوقوف على معادل للجميع، غايته التعبير عن الاتجاهات العامة أو الأكثر أهمية فى القليل، التى تضع يدنا على ما فى رواية الصعلكة الفرنسية، فى مجموعها، من اعتماد على الإسبانية، أو أخْذٍ منها، تتيح لنا فهم المستوى الفكرى للشعب الفرنسى إذ ذاك، بأفضل مما نستطيعه عن طريق روايات المقلدين فحسب. وهكذا نجد أنفسنا بصدد خلاصة مجموعة من التأثيرات، فردية ومتنوعة، وهو ما ندعوه علاقة تداخل، لأن من الأوفق أن نعطيه اسما خاصا يميزه عن مجرد التأثير الفردى، ولأنه أيضا، فى كثير من الحالات، شىء لا يزال حتى اليوم أقل جلاء وأشد غموضا.

يمكن القول إن رواية الصعلكة من السهل نسبيا أن تبقى فى نطاق قضية محدّدة بدقة، ولكنا نكتشف أحيانا ألوانا من المشابهات ذات طابع أشد عموما، وأكثر صعوبة فى تبريرها. ولنأخذ لها مثلا نموذج الفلاح النبيل فى مسرح الكاتب الفرنسى جان رينيار (١٦٥٥ ـ ١٧٠٩)، ففيه ملامح مألوفة، دون شك، فى المسرح الإسبانى الساخر بعامة، ومسرح الشاعر الإسبانى روخاس ثوريا (١٦٠٧ ـ ١٦٤٨) على التحديد. ولكن، إذا لم تكن مسرحيات هذا الشاعر الإسبانى مصدر الشاعر الفرنسى، ولا أى واحد من نبلاء الفلاحين فيها، فمن أين جاءت إذن؟ فى هذه الحالة يمكن أن تكون ملامحهم قد تكونت من عناصر متجانسة،

يستحيل تحديدها، وأصابها تطور بليغ، وتمثّلها اللاحقون بعمق، ولم يبق لهم غير فكرة عرض نبل الفلاح فحسب.

ومثل هذه الحالة يمكن أن نجدها نماذج شبيهة عند مؤلفين آخرين، وأية دراسة مقارنة للفلاح النبيل فى المسرحين الفرنسى والإسبانى فى عصره الذهبى يجب أن تأخذ فى الحسبان، إلى جانب حالات التقليد والتأثير المباشر وغير المباشر، شيوع الشخصية فى الأدب، وشهرتها الواسعة، على نحو تصبح معه عالمية، مما يحررها من التبعات السابقة فى مصدرها الأول، ويمكن أن يكون المؤلفون الفرنسيون قد التقطوها من الهواء، إن صح التعبير، وليس ثمة ضرورة حينئذ أن نصعد بها حتى النموذج الأول. وهذا اللون من الأفكار والنماذج والصور التى تبلغ أوج شهرتها فى المجال الثقافى، فى عصر ما، دون أن يكون لها صاحب معروف أو مباشر، كثيرة جدا، وليس ممكنا أن ندير لها ظهرنا، ومن الطبيعى أن يحيط بها الأدب علما، وأن يأخذ فى الحسبان ما هو سابح فى الهواء، مَمَّا يعرفه الجميع، وهو ثابت ومقبول، ويبحث جاهدا كى يحقق ذاته، ويمضى إلى جمهوره المحتمل، عبر طريق أقل صعوبة ومقاومة.

وهذا التعايش الأدبى، والتلاقى فى التبادل، مما ليس اقتراضا ولا استعارة، واحساس المؤلّف القوى بكلّ ما هو سابح حوله، لون من التداخل أيضا، ويدخل فى نطاق الأدب المقارن.

ثمة أكثر من تفسير لوجود فكرة ما، أو صورة جارية فى عصر محدد، ليس لها صاحب معروف. لعلّ مردّ ذلك جهلنا، فموضوعات الشعر الغنائى - مثلا - تمضى عبر أدبين أو ثلاثة، دون أن نستطيع تحديد مسارها بسهولة، كما هو الحال فى تأثير الموشحات الأندلسية فى الشعر الأوربى، ولكن ذلك لا يعنى أننا لا نستطيع يوما الوصول إلى نقطة الانطلاق، وقد تعوّد الأدب المقارن على هذا اللون من المفاجآت، وعلى الرغم من عدم اليقين يمكن أن نلقى بفرض يقوم على وجود علاقة اتصال مباشرة. وهو نفس ما صنعه المستشرق الإسبانى الكبير **ميجيل أسين بلاثيوس** (١٨٧١ - ١٩٤٥) فى دراسته تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى، حين وقع على ألوان من المشابهة بينهما فألقى بفرضه فى أن **دانتى** «استطاع

أن يفيد من القصص الإسلامى المتصل بأدب الآخرة، حتى بدون أن يعرف العربية، عن طريق الترجمة لها، شفوية أو مكتوبة، وهى تراجم نجهلها اليوم»، وأخذ يبرهن على نظريته بألوان من التوافق لا تأتى عفوا، ولقى معارضة عنيفة، وتحمل عنتا شديدًا، وبلغ الأمر بالمستشرق بيورَجنا أن يقول: «إن قبول نظرية أسين بلاثيوس يعنى القول بأن دانتى قد أصبح مسلما» وكانت أقوى حجج معارضيه تقوم على أن قصص المعراج لم تترجم إلى لغة يعرفها دانتى، وأن الأديب الإيطالى الكبير لم يكن يعرف العربية على التأكيد.

ولم تكد تمضى خمس سنوات على رحيل أسين بلاثيوس إلى جوار الله حتى أصبح ما ألقاه فرضا، حاول أن يبرهن عليه استنتاجا، حقيقة واقعة. فقد تبين أن ألفونسو العالم، ملك قشتالة (١٢٥٢ ـ ١٢٨٤) أمر طبيبه اليهودى، المدعو إبراهام، بترجمة قصة المعراج إلى اللغة القشتالية، وعن هذه الترجمة قام بوينبنتورا دى سيينا موثق الملك بترجمتها إلى اللغتين الفرنسية واللاتينية، وتوجد الأولى فى مكتبة بودليانا بأكسفورد، والثانية فى المكتبة الأهلية بباريس، وأن نسخة من هذه كانت توجد فى مكتبة الفاتيكان، وقد قام بدراسة هذه الترجمات المستشرق الإسبانى مونيوث سندينو، ونشرها فى مدريد عام ١٩٤٩، وصنع الشىء نفسه، فى العام نفسه أيضا، المستشرق الإيطالى تشيرولى، ونشر دراسته فى الفاتيكان. ولا يشك أحد اليوم فى أن دانتى عرف على الأقل الترجمة اللاتينية لقصة المعراج، وأنها كانت تحت يده وهو يؤلف ملحمته، ويذهب تشيرولى إلى ما هو أبعد من هذا، فيرى أن دانتى كتب الكوميديا الإلهية ليعارض بها قصة المعراج.

فى أحايين أخرى لا يرتبط التفسير بجهلنا وقلة معارفنا، وإنما يعود إلى تفرّع الموضوع إلى أوجه كثيرة، وتحوّلات يصبح من العسير ردّها إلى أصولها، أو بسبب طرق ملتوية سلكها خيال عدد من المتلقين على التوالى، أو أن الخطوط الثابتة التى تفصل بين الموضوعات المتصلة قد انهارت على نحو لا نستطيع أن نخصّصها لكى نردها إلى مصدر حقيقى، أو بسبب اللقاءات المختلفة، عبر الطريق الذى مرّ به، والتحريفات التى عانى منها فى الانتقال وغياب حلقة الاتصال، أو أى سبب آخر يجعلنا نشك فيما إذا كنّا بصدد توافقات جاءت عفوا أو علاقات حقيقية، والأدب

المقارن يقبل بحذر، وفى تحفظ، مثل هذه التقاربات المشكوك فيها، ورغم أن العلاقة السببية قد تظل غامضة، يمكن مع ذلك أن نفترض أنّ ثمة علاقة تداخل، إذا سمحت بذلك بقية ظروف التشابه، والتزامن، والتوافق، مع بقية الاهتمامات الشبيهة الأخرى.

وأخيرا، ثمة حالات يبدو من المسموح فيها أن نفكر فى أن الأمر مجرد صدفة، ولو أن مثل هذه الحالات قد تعود فتثير اهتمامنا فيما بعد، ومع ذلك من الأوفق أن نشير من الآن إلى أن الصدفة والتوافق لا يمضيان دائما فى وئام، ودون أن نستبعد إمكانية أن يتحقق الفرض النادر، لا ينبغى أن تكون الصدفة أول تفسير نفكر فيه، عندما يتوافق ظرف أو آخر من الظروف التى أشرنا إليها من قبل، وتسمح بافتراض أنّ ثمة علاقة تداخل.

تقوم علاقة التداخل إذن على ما هو جماعى وعام، وتقف عند المحتوى أكثر مما تعرض للشكل، لأن هـذا من الصعب جدا أن ينتقـل من لغة إلى أخـرى، رغم أنه الملمح الذى يميّز العمل الأدبى، ويجعل منه ذاتيا أكثر من غيره، على حين أن الخاطرة، والفكرة، والشعور، أشياء مطّاطة، ويسهل انتقالها من لغة إلى أخرى، ومن فن إلى آخر، وانتشارها يمكن أن يتم على نحوين: رمزى وصريح، والانتقال الرمزى، أو المجازى، سوف ندرسه فى الفقرة التالية، لأن حياته، وإمكاناته، ذات تاريخ عريض، وتفوق النموذج الأخير كثيرا.

والحق أن الأفكار الصريحة، إذا نظرنا إليها فى محتواها الدينى، أو الفلسفى، أو الخلقى، أو فى تعبيرها عن المشاعر، أو فى محتواها التأثيرى، نجدها تشيع على نحو أسرع من الأفكار الرمزية، لأن حياتها مرتبطة بالنمو الاجتماعى، والمفاهيم السائدة فى اللحظة التاريخية المرتبطة بها، وبالأسلوب الذاتى لحياة المؤلّف، وقرّائه الأكثر قربا. وعندما تشيخ مُثُلُ الكاتب لا تنقطع معها الحيوية الفنية لعمله الأدبى، ولا تقلّل من قيمتها المطلقة، ولا يمكن للفكرة التى استخدمها مركبا أن تنفصل عنها، وترحل حرة مستقلة، كخير جدير بالحصول عليه لذاته. فالشعر الجاهلى، والمتنبِّى، وشوقى، والكوميديا الإلهية، ودون كيشوته، وألف ليلة وليلة، أعمال خالدة، على الرغم من أنّ أفكارها ليست أفكارنا، وجانب كبير منها لا نرتضيه فى زماننا،

وموقفنا منها الآن يختلف عن موقف القراء منها لحظة إبداعها، ويتفق النقاد المحدثون على أن الغاية المبدئية للأعمال الأدبية الكبرى، ذات حيوية محلية، وزمنها محدّود، ومن ثم فدراسة إنتقال أفكارها، فى ضوء علاقة التداخل، أو كما يراها الأدب المقارن، تتحدد ضرورة بحقبة معاصرة إلى حد ما.

وإلى جانب **علاقة التداخل** المحددة بعصر ما، تأتى العلاقة التى تهتم بأدبين قوميين فى مجموعها، وكذلك العلاقات المستقبلة، والنظرة الإجمالية المقارنة لمجموعة من الآداب بينها ألوان من التلاقى، كالأدب الإسلامى، أو الأوربى، أو الأسيوى، وغيرها. ومنهجيا يجب أن تكون خلاصة لدراسات ثنائية سبقت، تقوم على تتبّع التبادل، ومختلف أنواع العلاقات، كتأثير الموشحات فى الشعر الفارسى، أو التركى، أو الأوردى، أو الأصول الفرنسية للمسرح العربى فى مصر، أو الظواهر الأفريقية فى الشعر العربى فى نيجيريا، أو الصومال، أو السنغال. ويؤخذ على مثل هذه الدراسات أنها تجىء عادة أوّلية إلى حد كبير، لكى تحتفظ لكتب الدراسة بأهميتها، ولكى تناسب إمكانات باحث واحد، ومع ذلك فهى مفيدة دائما، حتى عندما تبدو آراءها غير مقنعة للجميع، وربما كان عيبها الجوهرى أيضا، أنها تحاول أن تضغط على نفسها لكى تتسع لما هو فوق طاقتها، وأن طموحها يمكن تحقيقه فحسب على حساب التضحية بالقراءات المباشرة، والآراء الشخصية.

وثمة عيب آخر فى مثل هذه الدراسات أيضا، وهو طبيعى، ولا يمكن الاعتذار عنه، ذلك أن أى باحث يحاول أن يقيّم مجموعة من الآداب المختلفة، بينها أدبه القومى، سوف يميل به الهوى إلى بنى وطنه، ولقد ظل الإيطاليون لزمن طويل ينكرون بشدة أى تأثير إسلامى فى الكوميديا الإلهية، على ما رأينا، وبقى العالم الفرنسى جان روا، حتى أعوام قليلة من وفاته، ينكر أى تأثير للموشحات الأندلسية فى الشعر البروفنسالى ويراه نبتًا شيطانيا بلا أصول. والباحثون الفرنسيون حتى يومنا يقسمون عصور الأدب الأوربى تبعا لتطور الأدب الفرنسى نفسه، بدءا بعصر النهضة، فعصر الباروك، فالعصر الكلاسيكى، وما قبل الرومانسية، ثم الرومانسية، وهى نظرة فيها يرى الآخرون «تغتصب الأدب الأوربى»، أو على الأقل تلبسه أردية ليست له.

● **علاقة الشيوع:**

رأينا أن علاقة الاتصال تسمح لنا بدراسة أساليب التأثير الجماعى أو الفردى على عدد من المؤلفين فرادى، أو التأثيرات الفردية على بعض الجماعات، وأن علاقة التداخل تتيح لنا دراسة التأثيرات جماعيا على جماعات أخرى. وبقى أن نعرف المكان الذى تحتله الدراسات التى تتوجه إلى موضوعات أدبية، بطبيعتها أوسع انتشارا، وأكثر عمومية، أى علاقات الشيوع.

ونعنى بهذا الاسم كل الموضوعات والقضايا الأدبية التى تنتقل من أدب إلى آخر، ونستبعد كما هو الحال دائما كل الدراسات التى تقوم فى نطاق الأدب القومى الواحد، حتى لو كان محورها شخصية أسطورية متميزة، أخذت طريقها إلى المجال العالمى، كدراسة شخصية الصعلوك فى الأدب الاسبانى، أو عنترة فى الأدب العربى، أو جان دارك فى المسرح الفرنسى، فهى لا تعنى الأدب المقارن، ما دامت محصورة فى نطاق الأدب القومى الذى تنتمى إليه فحسب، وإنما تستحق اهتمام الباحث المقارن حين تكون طرفا فى مقارنة ينتمى الجانب الثانى منها إلى أدب قومى آخر.

ثمة فرق واضح بين علاقة الشيوع وعلاقة الاتصال، لأننا مع هذه الأخيرة بصدد تأثيرات مؤكدة أو مشكوك فيها، ولكنها ممكنة احتمالا، طبقا لما تسمح به ظروف المرسل والمتلقى والوسيط، على حين أننا فى علاقات الشيوع، وتنصرف غالبا إلى دراسة الموضوعات، لا ننطلق من صلة مؤكدة، وإنما نلح على التوافقات فى الموضوع، دون أن يكون بين أيدينا شىء أكثر من التشابه، وهو بالطبع لا يكفى أن يكون تفسيرا شافيا.

ولنأخذ لعلاقة الشيوع مثلا يمكن أن يلقى عليها ضوءا.

من بين الأعمال العظيمة التى كتبها **تيرسو دى مولينا**، وهو اسم مستعار كان يكتب تحته الراهب الإسبانى **جبرائيل تيبيث** (١٥٨٤ ـ ١٦٤٨) مسرحية دينية بعنوان: «لعنة الشك»، وفيها يلتقى السمو الفكرى لشاعر مسرحى، والمعرفة الواسعة لرجل لا هوتى، وجاءت فيها يبدو صدى للصراع الذى كان دائرا فى أوربا

فى تلك الفترة، بين الأوساط المسيحية المثقفة، حول «عقيدة الغفران»، ويبدو أن الكنيسة الكاثوليكية بعامة، وفى إسبانيا بخاصة، لم تكن راضية عن محتواها، فأسقطها عدد من المؤرخين عند الحديث عنه، وقال آخرون إنه لا توجد براهين كافية على أنها له، ولم يقدموا أىّ برهان يدعم ملكيتها لغـيره، يريـدون أن يحرمـوا الرجل من خير ما كتب، لمجرد أنهم لا يشاركونه رأيه الدينى.

موضوع المسرحية أن الناسك باولو طلب من الله أن يخبره عما إذا كان يجب عليه أن ينقذ نفسه، فجاءه الشيطان فى صورة ملاك، وأعلمه أن نهايته ستكون كنهاية إنريكو، فرحل باولو يبحث عنه، وعندما عرف أنه لص قاطع طريق يئس، وقرر أن يعيش حياة إنريكو نفسها، ولكن هذا اعترف فى الوقت المناسب، طاعة لوالده فنجا، على حين غضب الناس من باولو لسيئاته فقتلوه ولعنوه.

أراد المؤلف بالمسرحية أن يدافع عن رأى الذين يرون أن مغفرة الله لن تكون لها فعالية ما لم يعاونه العبد بأفعاله، وأبرز فعالية الفضائل الإيجابية كالإحسان، والحب، ورعاية الآباء، على اهتمام الناسك بإنقاذ نفسه، وهو اهتمام شخصى خالص. ويرى بعض النقاد أن المسرحية تدور حول فكرة «الجبر» فى العقيدة، غير أنها أيضا ذات طابع نفسى واضح، فقد رسم المؤلف صورة حية للناسك المعتز بقداسته أولا، ثم بدأ يشك فى رحمة الله، ولإنريكو الذى احتفظ وسط جرائمه بحب حقيقى لوالده، فكان سبب نجاته.

ولكن الكاتبة الفرنسية جورج صاند (١٨٠٤ ـ ١٨٧٦) تعتقد أن تيرسو دى مولينا لم يكن يهدف إلى تحبيب العامة فى عقيدة الغفران، وإنما صنع مثل آخرين كثيرين تعوّدوا أن يخفوا جرأتهم فى الفكر وراء أردية فضفاضة من التقوى، وأن للمسرحية باطنا وظاهرا. أمّا ظاهرها، وأراد به الكاتب أن يفلت من ملاحقة محاكم التفتيش، فهو أن لحظة من الشك أضاعت القديس، ولكن حين تتصرف كحيوان فى عقيدتك، فإن الله سوف يمد لك ذراعيه، وأن الكنيسة سوف تنقذك.

وليس هذا ما يريده الكاتب الإسبانى، وإنما وراء الظاهر، فيما ترى، أبعاد أقوى فلسفة تمزق ثوب الكاهن، وتجرى على قلمه فى خفاء لا تدركه إلا قلة، إنه يريد أن يصرخ: حياة النسك جبن وأنانية، والرجل الذى يعتقد حين يخصى نفسه أنه

يطهرها، إنما هو أحمق وسفيه. والذى تعوّد باستمرار أن يفكر فى النار، وأن يحلم عبثا بجنة من اللذائذ والمتع، سوف ينتهى به الحال إلى أن يصبح شرسا ضاريا، ولن يصنع فوق الأرض غير السيئات، سوف يصبح عالم رقى وتعاويذ، أو رجل دين عضوا فى محكمة التفتيش، ولن يبلغ الموت إلّا وقد أصبح رذلا حقيرا. ومن يطع غرائزه أفضل منه ألف مرة، لأن هذه الغرائز فيها الصالح والطالح، ويمكن أن تجىء اللحظة التى يتسع فيها قلبه الشفوق أكثر وأكثر، ويصبح أشد سخاء من القديس المزوّر فى صومعته.

وفكرة مسرحية تيرسو دى مولينا نفسها تدور حولها قصة الكاتب الإسبانى الشهير **ثرفانتيس** (١٥٧٤ ـ ١٦١٦)، «الفضولى الوقح»، إذ أن محورها رجل خسر حب امرأته لأنه شك فيها، ومن المؤكد أن تفصيلات كثيرة قد اختلفت، ولكن الجوهر بقى واحدا. وبالطريقة نفسها نجد **ألبار** يفقد حب زوجته لأنه شك فيها، فى رواية «سيدّة» للكاتبة الفرنسية **مدام لافييت** (١٦٣٤ ـ ١٦٩٢)، أى أننا بصدد الموضوع نفسه وإنْ ارتدى ثيابا جديدة، وكتب فى لغة مختلفة، فإذا تركنا الأدب الفرنسى إلى الأدب الإيطالى فسنجد «أورلاند الغاضب»، فى الملحمة التى تحمل اسمه، فى قصة «الكأس الفاتنة»، لأكبر شعراء عصر النهضة فى وطنه **أريوستو** (١٤٧٤ ـ ١٥٥٣)، يرفض أن يشك فى زوجته لكى لا يخسرها. وليس ثمة شك أننا بصدد الموضوع نفسه، غير أنه أخذ شكلا معاكسا، وهو ما يمكن أن نسميه **التأثير العكسى**، لأن الرجل أنقذ نفسه حين وثق فيها، وهى نفس حالة إنريكو فى مسرحية «لعنة الشك». والواقع أن إنريكو يلتقى فى مواجهة مع باولو، فكلاهما يدافع عن رأى مناقض لما يدعو إليه الآخر.

ويمكن أن نمضى بالأمر إلى آداب أوربية أخرى، وسنجد صدى هذا الموضوع وتأثيره واضحا. ولكن الدراسة صعبة ومتشعبة، وتتطلب جهدا مضنيا، لأن الإمساك بالمصدر المرسل يتطلب أناة وصبرا وإصرارا. وكما رأينا فيما سبق فنحن نلتقى بالفكرة فى أكثر من عمل أدبى، وكل واحد منها يتناولها على نحو مستقل، وبطريقة متميزة، وثمة مسافة واسعة تفصل بينها فى الإيجاز والشكل، والصدى، مما يبيح لنا أن نتساءل: هل نحن بصدد علاقات سببية، أم مجرد تشابه طارئ، وحدث صدفة؟.

علينا فى مثل الحالة التى عرضنا لها من قبل أن نبرز الصلات التاريخية الممكنة، وأن نبين الآراء المؤيدة والمعارضة، وأن نسأل بدءا: من أين استقى **تيرسو دى مولينا** فكرته؟. لعله أخذها من مواطنة **ثرفانتيس**، وكانا متعاصرين، أو من شاعر إيطاليا **أريوستو**، وكان يعرفه قراءة ومعجبا به. على حين تبدو الصلة بين **ثرفانتيس** ومدام **لافييت** واضحة، يمكن أن نطمئن إليها بمجرد المقارنة بين النصوص عند كليهما، والوقوع على ما فيها من توافق وتشابه، ولأن الروائى الإسبانى أسبق زمنا فهى تدين له بفكرتها ترجيحا. ومع ذلك فالجزم بأن **ثرفانتيس** أو **أريوستو** كان وراء **تيرسو دى مولينا**، دون توثيق كامل، وبراهين قاطعة، مجازفة لا يصح أن نلجأ إليها إلا أخيرا، كأن نلقى بها فرضا يبحث عن برهان فى قابل الأيام، ومرد هذا أمر بسيط جدا، فقد يكون وراء الجميع عمل آخر مجهول لم نتبينه بعد.

وهذا ما حدث فعلا.

فى البدء لم يكن أحد يتصور أن **تيرسو مولينا**، ومن باب أولى **أريوستو** أو **ثرفانتيس**، عالة على غيره، ولكن تقدم الدراسات فى مجال الحكايات والأساطير، وانحسار حدة التعصب، ألقى على القضية أضواء كاشفة لم تكن فى الحسبان، وتبين أن الفكرة مشرقية ، وأنها تعود فى أصولها المعروفة إلى ملحمة «مهابهارتا» الهندية، ثم انتقلت إلى العربية بعنوان «موسى والجزار»، وظلت متداولة بين الأندلسيين زمنا طويلا، حتى بعد أن سقطت دولة الإسلام فى الأندلس، وبلغت أوجها ذيوعا على امتداد القرن السادس عشر الميلادى، ووصلنا من روايتهم لها نصان مكتوبان يعودان إلى هذا القرن، فيهما اختلافات غير جوهرية. وأن **خوان منويل** (١٢٨٢ ـ ١٣٤٥) ابن أخ الملك ألفونسو العالم، ترجمها على نحو ما فى كتابه «الكوندِ لوكانور»، بعد أن أضفى عليها طابعا إسبانيًا، وأنها بعد ذلك تُرجمت إلى اللغة العبرية، وإلى اللهجات الإسبانية المختلفة، واللغات التى جاورت الإسبانية فى شبه الجزيرة، كالقطلونية والبرتغالية، وغيرها.

وأقرب الظن أن القصة بلغت سمع الكاتبين الإسبانيين، وكانا متعاصرين، عن طريق الحكاية الشعبية، وكانت رائجة على أيامهما، وتتخذ مادتها من التراث العربى، معجبة به، أو متحاملة عليه، ومستفيدة منه فى كل الأحوال. وأنها عن طريق

الترجمات الإسبانية، أو اللاتينية، التى تمت فى القرن الثالث عشر وما بعده، بلغت **أريوستو** شاعر إيطاليا وكاتبها، لأننا نجد صداها أيضا فى حكايات مواطنه الكاتب الإيطالى **بوكاشيو** (١٣١٣ ـ ١٣٧٥) وجاء قبله بأكثر من قرن ونصف من الزمان[٥].

وربما لهذه الصعوبات نفسها، فإن علاقة الشيوع، وبالتالى الدراسات الموضوعية المرتبطة بها، والمترتبة عليها، لا تتمتع برضى كل المقارنين، غير أن العلماء الألمان يمارسونها كثيرا، منذ نهاية القرن الماضى، وأصبحت موضع تقدير المدرسة الفرنسية، بعد أن كانت تنظر إليها فى شك وتردد، أمّا مجالات مثل هذه الدراسة تفصيلا فسوف نعرض لها فى مكانها من هذا الكتاب.

● الأدب:

والمشكلة الثانية التى تجىء من التعريف أكثر عموما، وتتجاوز حدود الأدب المقارن نفسه، وهى متشعبة ومعقدة، وتناولها تفصيلا يخرج بنا عن نطاق الموضوع، ولكن تجاوزها غير ممكن، وأعنى بها الأدب، ومن الواضح أنه لا يمكن الحديث عن الأدب المقارن ما لم يكن مفهوم الأدب نفسه واضحا فى أذهاننا، إذ مهما يكن الرأى فى استقلال هذا العلم فهو أولا وأخيرا فرع من الدراسات الأدبية بعامة.

لقد تطور مفهوم كلمة أدب فى الشرق والغرب على السواء، ولكن المفاهيم المختلفة لها لم تتلاش تماما، وإنما تركت صداها هنا أو هناك، ومن الخير أن نأتى على هذا التطور ليكون هاديا لنا فى فهم اتجاهات الأدب المقارن المختلفة، ولن نعود به إلى القرون الضاربة فى القدم، وإنما سنكتفى بما عرض له على امتداد القرن التاسع عشر، وهذا القرن، حيث نشأ الأدب المقارن ونما، وازدهر وترعرع، وكان لهذا المفهوم دوره حتما فى تحديد مساره، إيجابا وسلبا، لأنه ولد فى أحضان تاريخ الأدب فرعا منه، وحين استقل عنه لم ينقطع ما بينهما من وشائج وصلات.

كان المستشرق الإيطالى **كارلو نالينو** أول من تعرض لتطور معنى كلمة «أدب»

---

(٥) تتبعنا هذه القصة فى دراسة مفصلة شملت أصلها الهندى، ورحلتها من المشرق إلى الأندلس، وعبر اللغة العربية إلى مختلف اللغات الأوربية، انظر كتابنا: نحو أدب إسلامى مقارن.

وأتى على تاريخها تفصيلا فى المحاضرات التى كان يلقيها فى الجامعة المصرية القديمة فى العشرينيات، وتضمنها كتابه «تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية»، ونشرته ابنته فى القاهرة بعد وفاته عام ١٩٤٠. وبعده بسنوات تناول الموضوع ذاته بمزيد من التوضيح والتوثيق أستاذنا الدكتور أحمد الحوفى فى كتابه «الحياة العربية من الشعر الجاهلى»، وصدرت طبعته الأولى عام ١٩٤٩، وكلا الباحثين وقف بتطور الكلمة عند العصر العباسى، ولم يعرض لمفهومها فى عصرنا الحديث.

غير أن كلمة أدب فى تطور مفهومها، بعيدا عن الدلالات اللغوية، وكما تبلورت معانيها مع نشأة التأريخ الأدبى الحديث على يد الإيطاليين فى القرن الثامن عشر، وعلى نهجهم سار العالم كله وراءهم، أصبحت تعنى أشياء كثيرة منها:

● حصيلة النتاج الأدبى فى عصر ما، فيقال: الأدب الجاهلى، أو الأدب العباسى، أو الأدب الإسبانى فى العصر الذهبى. وفى منطقة ما، فيقال: الأدب الأندلسى، أو الأدب فى مصر، أو فى الشام أو فى حلب على أيام بنى حمدان.

● مجموع الأعمال الأدبية ذات الخصائص المشتركة، والتى تنال شهرة، أو تأخذ شكلا خاصا بسبب أصلها أو موضوعها أو الغاية منها، مثل: الأدب النسائى، أو أدب الرعب، أو الأدب الثورى، أو أدب الهروب، أو أدب الغربة، وغيرها.

● مصادر موضوع معين، فيقال مثلا: «عن شوقى يوجد أدب كثير». وهذا المعنى كان الألمان أول من استخدمه، وعنهم شاع فى بقية اللغات.

● البلاغة، وبتأثير عكسى استخدم الدكتور أحمد ضيف هذه الكلمة للدلالة على مفهوم الأدب، وجعل عنوان كتابه الذى يدرس الأدب الأندلسى: «بلاغة العرب فى الأندلس» وهو يعنى أدب العرب.

● اختصارًا وتبسيطًا، فنحن نستخدم كلمة أدب فقط ونعنى تاريخ الأدب.

● وأخيرا يمكن أن تعنى المعرفة المنهجية للظاهرة الأدبية، وهو معنى جامعى بحت، ونلتقى به فى تعبيرات: الأدب المقارن، الأدب العام، وغيرها.

هذه المعانى، وغيرها مما لم أذكره، تركت آثارها فى فهمنا للأدب على نحو ما، تبعا لثقافة الكاتب، واللغة الأوربية التى يجيدها، أو المصدر العربى الذى نقل عنه حين لا يجيد لغة أوربية، ومن ثم كان استعمالها شائعا، ومائعا، ويصعب تحديد معناها، ومع ذلك سوف نحاول.

* * *

الأدب فن يؤدى غرضه بواسطة الكلمة:

وهى عبارة بادية القصور إذا أريد بها تعريف الأدب، فهناك أشياء تنطوى تحت هذه العبارة وليست من الأدب فى شىء. فالحديث العادى ليس بأدب، ولن يحل المشكلة أن نقول «بواسطة الكلمة المكتوبة أو المطبوعة»، لأن ما تراه العين منها ليس سوى رمز تعيه الأذن حين تسمعه، وما تطالعه العين تسمعه الأذن فكرا، وإن لم يكن هناك صوت مسموع. وهناك جانب من الأدب، كالشعر مثلا، لا يكفى لتقييمه أن تفهمه، بل يتطلب بطبعه أن تسمعه، فى وضوح وجلاء، حتى لو كان السمع بطريق الفكر وحده.

وهناك من يصف الأدب بأنه ضرب من التعبير، وهو صحيح لكنه يشير إلى جانب واحد من القضية، مع أن هناك جانبا آخر لا يقل شأنا، وهو تقبّل الشىء المعبّر عنه، فللأدب وجهتان: احداهما تتصل بالمؤلّف، وهى أن يعبر عن تجاربه، والثانية تتصل بالقارئ وهى نقل هذه التجارب إليه، ومن ثَم فالأدب الذى يعبر عن نفس المؤلف، ولكنه لا يؤدى إلى القارئ شيئا، ليس جديرا بأن يدعى أدبا.

وإذن فالأدب يعبر عن شىء، ويؤديه أيضا، والحالة الأولى تمثل الجانب الذاتى منه، وتنتهى بنا إلى الرومانسية، والجانب الثانى، أو المقابل، يتصل بالناحية الموضوعية، وينتهى بنا إلى الواقعية، وكلا الأمرين صحيح ولكنه لا يعبر عن الحقيقة على حدة، ولهذا لابد من البحث عن مصطلح يأخذ الجانبين فى الاعتناء، ولعل «التوصيل» أدقها، لأن أى أدب أيا كانت مناحيه وأوضاعه، لابد أن يكون صلة، وحيث لا تكون صلة لا يكون أدب، وليس الأدب إلا نوع الصلة التى تحدث بين المؤلف والقارئ أو المستمع.

والحديث عن فن الأدب يفترض اصطلاحات ثلاثة: طرفاها المؤلف والقارئ، وثالثها الوسيط الذى يصل بينها وهو الكلام، وهذا ما نعنيه حين نقول إن الأدب أداة توصيل.

وحين نلقى نظرة على النواحى المختلفة التى تستخدم فيها الألفاظ عن عمد وتدبير، يدهشنا أننا أحيانا نعجب بالألفاظ نفسها، بصرف النظر عما تنقله إلينا من معان، على حين أننا فى حالات أخرى لا نستطيع التفرقة بين إعجابنا بالمعنى الذى وصل إلينا وبين إعجابنا بالعبارة التى أوصلته، ويمكن أن نصف الأول بأنه فن تطبيقى والثانى فن خالص، وإذا أردنا لهما مثلا يمكن أن نوازن بين مقدمة ابن خلدون الشهيرة وبين قصيدة المتنبى فى شعب بوّان. لقد أراد ابن خلدون أن يضع بين يدى قارئه طائفة من المعلومات المتصلة بعلم الاجتماع وتطور العمران، محاولا بذلك أن يقنعهم بصحة آرائه ونظرياته، ونحن نحكم على قوة عبارته بقدر توفيقه إلى أغراضه هذه،ولكننا لا نحكم على هذه الأغراض بمقدرته على التعبير عنها. وقد نتساءل حينما نقرؤه عما إذا كانت معلوماته هذه صحيحة،وعما إذا كانت قضيته معقولة مقبولة، وليس لعبارته أو مقدرته الكلامية فضل فى هذا، سوى أنها تمكننا من أن نلقى هذه الأسئلة، وأن نصل إلى حكم فى هذا الموضوع. وقد تكون العبارة ركيكة، والمعلومات رغم هذا صحيحة، والقضية مقبولة، ولو أن ركاكة العبارة قد تصعّب الوصول إلى هذه النتيجة. فالغرض الأدبى من مقدمة ابن خلدون يتحقق بما للكاتب من مجرد القدرة على التعبير، وهذه الصفات الأدبية ليست فى ذاتها حجة على صحة ما بالكتاب من قضايا أو مسائل، وهكذا نصبح قادرين على أن نفرق بين قيمة الأغراض التى يرمى إليها ابن خلدون، وقيمة ماله من مقدرة فى التعبير عنها.

أما قصيدة المتنبى فى شعب بوان فماذا عسى أن يكون فيها من أغراض مستقلة عن عبارتها؟ ليس فيها خبر أو حديث نستطيع أن نحكم عليه بأنه صحيح أو غير صحيح، ولا قضية مقبولة أو غير مقبولة، ولسنا مطالبين بأن نحكم فيها إذا كانت ذات فائدة مادية أو خلقية، وحسبنا منها عبارتها، ويعجبنا فيها التعبير لنفسه ولذاته، ونحن بازائها أمام فن خالص صرف، وحين نتكلم عن الأدب فإنما نعنى به ذلك الجانب الصرف. أما مقدمة ابن خلدون فلا نستطيع أن نعتبرها قطعة فنية إلا إذا

نظرنا إلى قدرة ابن خلدون على التعبير بغض النظر عن الغرض الذى يرمى إليه، أو قبوله على أنه قضية مسلمة. ومن السهل جدا أن نقرأها دون أن نقف عند دقة أخبارها أو صحة أحكامها، وإنما نأخذها على أنها عرض فخيم لعديد من القضايا الاجتماعية بسطها المؤلف أمامنا، وصوّرها لخيالنا، وفى هذه الحالة نكون قد اعتبرناها أدبا صرفا، أى مجرد تعبير له قيمته الخالصة.

● **التجربة:**

حين نقول إن فن الأدب هو التعبير، فإنما نعنى التعبير الذى يمكن توصيله، والفنان حين يعبر عمّا فى نفسه يتصل ساعتها بشخص آخر. ولكن، ما الشىء الذى يوصله الفنان؟ فى حالة ابن خلدون الجواب سهل، فهو يخبرنا بأمور ونظرية. وما الذى يريد المتنبى أن يوصله؟ والجواب أن ما يريد توصيله شىء لا يراد به إلا مجرد التوصيل، وحين نسأل عن ماهيته فليس لذلك من جواب سوى إنه التجربة، والتى نقبلها ونقدرها، أو نرفضها لمجرد أنها تجربة لا لشىء آخر.

على أننا أحيانا قد لا نقنع بأن ننظر إلى التجربة نظرة خالصة، وأن نقبلها لذاتها، وإنما نسأل أنفسنا عما إذا كانت صادقة أو معقولة، وعما إذا كانت لها فائدة مادية أو خلقية، والنظرة إلى الأراضى الفسيحة تختلف بحسب من ينظر إليها، فالفلاح لا يرى منها إلا قيمتها المادية، وقد يهمه منها أيضا مجرد التأمل فى منظرها، مكتفيا بهذه التجربة عن كل اعتبار آخر، ومكتفيا بمجرد الممارسة، فإذا عبّر عنها فلن يكون له من غرض آخر سوى مجرد التعبير، وإذا أمكن إيصال التعبير بواسطة الألفاظ فذلك هو الأدب بعينه.

مادة الأدب إذن هى التجربة المحضة، وهى أنواع، فقد تكون شخصية، أو تاريخية، أو أسطورية، أو اجتماعية، أو خيالية، وذلك يدفع بحدود الأدب إلى ما لا نهاية، وليس فى الحياة ما لا يمكن اعتباره تجربة لها قيمتها فى ذاتها، فنقنع بها ونرتضيها مادام من السهل إدراكها، ويسهل تصورها فيما يدرك بالحواس أو العاطفة، بيد أنها يمكن أن تكون فى أمور مردّها العقل، وقد ندخل فى جدل فكرى ونجد فيه تجربة فكرية ممتعة، سواء كان الجدل مقنعا أم لا، وقد نجد متعة بالغة فى

تتبع فلسفة ابن سينا أو ابن رشد، أو ابن طفيل، ولكن جمالها شيء وصحتها شيء آخر. وقد تكون الصحة موضع اختلاف، ولكن سوف يدرك جمالها كل من يستطيع أن يفهمها. وكثيرا ما نقبل فى الأدب أحوالا خلقية أو دينية دون أن نفكر يوما أننا سنقبلها فى حياتنا الحقيقية، لأننا ننظر إليها على أنها مجرد تجارب. ومجرد اشتغال الفكر بالحكم على صحة شيء ما، وقربه من المألوف، أو بعده عن الأدب، أو فائدته للإنسان، يمكن أن نعده تجربة ممتعة فى ذاتها.

والتجارب التى يمارسها الإنسان ملك خالص له، لا يشاركه فيها أحد، ولكن فى وسع الواحد منا أن يقلّد تجارب الآخرين، بأن يتخيلها، ويكون التقليد والأصل فى الأدب كلاهما من نوع واحد، لأن فن الأدب يتناول أمورًا ليس من الضرورى أن تكون خيالا صرفا ولكنها على كل حال مبنية على قوة التصوير. والباعث على التأليف الأدبى قد يرجع إلى ناحية من نواحى الحياة العديدة، وقد يكون خياليا صرفا، وقد يكون أمرا واقعيا فى كل أجزائه، كأن يرى المؤلف حلما، أو يصاب بالعشق، وفى كل الحالات لابد أن يكون الباعث صورة مماثلة، ينتشلها المؤلف من تيار الحياة الدافق، ويستبقيها حية فى مخيلته.

إذن كل شيء يصلح لأن يكون مادة للأدب فنا، شريطة أن يتناولها المؤلف تجربة يحسها لذاتها، ويوصلها إلى القارئ فى هذه الصورة، ويتوقف التوصيل على قدرة المؤلف على أن يجعل من الألفاظ أداة توصيل.

● **الفنّان والتوصيل:**

إذا أراد المؤلف أن يوصل تجربته هذه فلابد أن يبعث فى نفس القارئ بصورة مماثلة للتى فى نفسه، وأن يحرك بواسطة الألفاظ خيال قرائه، وأن يسيطر عليه حتى تصبح تجاربهم بقدر الإمكان تقليدا صحيحا لتجاربه، ولكى ينجح فى هذا عليه أن يجعل ألفاظه محاكية لتجاربه، بأن تصبح رمزا لها، وأن يجمع بين مقدرته على التعبير عما فى نفسه بذلك الرمز، وبين مقدرة الرمز نفسه على نقل تجاربه إلى القراء، ولا يغنى الكاتب فى شيء أن تكون ألفاظه معبرة عن تجاربه فى نظره ما دامت لا تصوّر تلك التجارب عند القراء. والألفاظ، أى الوسيلة الرمزية، محدودة، وتجارب الخيال

البشرى لا حد لها، ومن ثم على الأديب أن يعرف كيف يجمع فى فنه كل ما احتوته الألفاظ من قوة التعبير والتصوير، وما من شأنه أن يساعده على التوصيل، ويصرّفه كيفما شاء.

صحيح أن الفنان أثناء إبداعه لا يهتم عادة بالتوصيل عن قصد وبطريقة واعية، وإذا سألته عما يفعل فأغلب الظن أن يجيبك قائلا: إن التوصيل مسألة لا شأن له بها، وقد يكون رده فى أحسن الافتراضات: إنه مسألة ثانوية، وكل ما يفعله أن يصنع شيئا جميلا فى ذاته، أو شيئا يبعث على الرضا فى نفسه، أو شيئا ذاتيا يعبر على نحو غامض عن مشاعره ونفسه. وأما أن يصبح هذا الشىء موضع دراسة الغير، ومصدر تجارب لغيره، فيبدو مجرد ظرف عارض لا علاقة له بجوهر ما يفعله. وقد يكون أكثر تواضعا فيقول: إنه فى إبداعه لا يفعل أكثر من تسلية نفسه.

ومن السهل أن نفسر موقفه هذا، ولماذا يحصر اهتمامه فى إنجاز العمل الفنى على خير وجوهه وأدقها، سواء كان قصيدة أو مسرحية، قصة أو رواية، تمثالا أو لوحة، غير عابئ بقدرة هذا النتاج على التوصيل، لأن أول ما يهمه أن يجسد فى نتاجه التجربة المعنية التى تتوقف عليها قيمة النتاج، فيجىء على قدر التجربة، ويمثلها أصدق تمثيل، وكثيرا ما يشغل هذا فكر الفنان، فلو وزع انتباهه، وعنى بالتوصيل لترك هذا أثرا سيئا فى نتاجه، والذين يهتمون بنواحى التوصيل لذاتها هم، فى الغالب، فنانون من الطبقة الثانية. ولو أن إحجام الفنان عن اعتبار التوصيل إحدى غاياته الرئيسية لا يعنى فى الواقع أنه ليس كذلك، لأن ذلك يكمن عنده فيما وراء اللاشعور.

إن التجربة التى يمارسها المؤلف أصل كل عمل أدبى، وقد تكون مما يصادفه فى حياته، أو قصة سمعها، أو خيالا جال برأسه، أو وهما راود فكره، وفى كل الأحوال يجب أن تملك عليه حسه، وأن تحمله على الكلام، وأن تكون من القوة بحيث تبعث فى المؤلف القوة والنظام اللازمين لمجهود أدبى يستطيع أن يخرج بواسطة الألفاظ رمزا يعبّر عن تجربته، وهذا الرمز يجب أن يكون صادقا، بحيث يرضى به المؤلف شعوره الفنى تمام الرضا.

والشعور الفنى هنا هو التجربة نفسها تطلب عديلها اللفظى لا يختلف عنها قيد

شعرة، وأن يخضع لها الفنان كل الخضوع، وليكون لها هذا السلطان وهذه الخصائص يجب أن تكون حادة، وذات قوة خاصة، ولا تقنع بأن يعلم الناس بمجرد حدوثها، وإنما أن يحيطوا خبرا بذاتها، وطبيعتها، ومادتها ونغمها، حتى تبعث مرة أخرة فى نفوس الناس.

والتجربة التى من هذا القبيل يمكن أن نسميها إلهاما، وكلما عظم الإلهام تطلب قوة فنية أعظم لكى تعبر عنه، وإنما استطاع كبار الشعراء أن ينقلوا إلينا أعظم التجارب وأسماها لأنهم رزقوا أكبر قدرة على التعبير اللغوى.

● لغة الأدب:

اللغة فى الأدب يجب أن تؤدى معانى أكثر وأغزر ما تؤديه العبارة المرتّبة ترتيبا منطقيا مطابقا لقواعد النحو والصرف، لأنها تختلف عن اللغة المألوفة باشتمالها على قوة بثها المؤلف عن دراية وعمد إلى جانب قوة الكلام الصحيح، وهذه القوى لا تستخدم فى الكلام العادى إلا عفوا، لأنها تعتمد على الإيحاء لمواجهة تجارب لا حد لصورها وأشكالها، وأسمى ما يمكن أن يصل إليه فن الأدب أن يجعل الإيحاء اللفظى من القوة والسيطرة والحيوية والدقة وبعد المدى على درجة عالية، لأن قوة الإيحاء هذه هى التى تضيف شيئًا آخر إلى المدلول العادى للألفاظ، وتعين الأديب على أن ينقل إلى الأذهان أدق المشاعر والأحاسيس التى يجيش بها خاطره، معتمدا على قدرة قرائه فى أن يستجيبوا لما توحى به هذه الألفاظ، وهذه الطبيعة الخاصة، وهى موجبة فى المؤلف المبتدع، وسالبة فى القارئ المتذوق، الشرط الأول فى فن الأدب.

إن كل جملة لها معناها حسب تركيبها المنطقى على قواعد النحو والصرف، ولكن إلى جوار ذلك لكل كلمة بمفردها، مستقلة عن نحو الجملة وصرفها، تأثير خاص فى الخيال، يتوقف على الموضوع والقرائن، لأن الكلمة فى المعجم مجرد نواة تدل على شىء ما، أو حدث ما، وتتجمع حولها طائفة من المعانى الثانوية تدل على النواحى المتعددة لذلك الشىء أو الحدث، وقيمة الأديب تتوقف فى جملتها على قدرته فى استخدام تلك المعانى الثانوية لتؤثر فى الخيال بملاءمتها للموضوع من

جانب وقدرتها على التجارب فى نفس القارئ من جانب آخر.

ونحن نعبر عن الكلمة بأصوات، وهذه أيضا يمكن أن تكون لها دلالاتها الخاصة، بترتيبها على طراز خاص، أو بتكرار بعضها، فقد يضفى عليها ذلك جرسا خاصا جميلا، على نحو ما نجده فى كثرة الشينات فى بيت أعشى قيس الشهير:

وقد غدوتُ إلى الحانوت يتبعنى شاوٍ مُشلٌّ شَلُولٌ شَلْشَلٌ شَوِلُ

وقد نراعى فيها أدق من هذه، بأن يكون بين أصواتها وبين الموضوع ملاءمة، فتجىء تقليدا للشىء الموصوف، أو وحيا إلى الخاطر يصعب تحديده ولكنه محسوس، وقد ينظر فيها إلى ما يعبر عنه بالتعاقب أو الانسجام، أو موسيقا اللفظ، وهذا الانسجام أكبر عامل فى الإيحاء بذلك الجزء من العاطفة أو الشعور الذى لا يمكن أن تحيا التجارب بغيره.

ليس من اللازم أن نستخدم خاصية هذه الكلمات فى وقت واحد، أو أن تكون متساوية الأهمية، لأن لفظ أدب ينجرد تحته كل من الشعر والنثر، ويجب ألا نسرف فى التفريق بينهما، لأن كثيرا من النظم ليس من الشعر فى شىء، وكثيرا من النثر يقترب من الشعر إن لم يكنه فعلا، حتى مع تجرده من الوزن، وأما الشعر الحر فيقف الآن فى مرحلة يصعب تحديدها، فهو ليس بشعر وليس بنثر، وليس بشىء إذا أردت، ومع كل ذلك فإن الوزن والقافية تمثلان الفارق الأكبر والجوهرى بين الشعر والنثر.

وليس للكلمات فى ذاتها صفات أدبية خاصة بها، ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة فى ذاتها، أو أن من طبيعتها أن تبهج وتمتع، أو على النقيض من ذلك، وإنما لكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة، يختلف ويتفاوت تبعا للظروف التى توجد فيها، ولو أن بعض الكلمات اهترأت بطول الاستخدام، فأصبحت أضيق مجالا من غيرها. وتأثير الكلمة إنما يعنى التوفيق بين أحد تأثيراتها الممكنة والظروف الخاصة التى توجد فيها الحالة النفسية للكاتب أو القارئ أو هما معا، وللسياق الذى جاءت فيه.

● **وظيفة الأدب:**

غاية الأدب التعبير والتصوير والتوصيل، وليس الغرض من تأليفه أن يكون جميلا، لأننا نقضى له بالجمال حين ينجح فى الغرض الذى يرمى إليه، وأنه أدى وظيفته تمام الأداء، فعبر عن تجربة، وأن التجربة ذات مغزى بنفسها، من غير حاجة لأن نحكم عليها بأنها صادقة أو صحيحة، نافعة أو مهذبة، لأن الصورة هى التى تجعل للتجربة مغزى، على حين أنها نفسها لا يمكن أن تكون ذات مغزى، إذ ليس لها وجود إلا بصفتها صورة للمادة، والمغزى الذى تعطيه الصورة إنما هو للمادة، رغم أنها ليست حدثا واقعيا، إذ يستحيل أن نتطلب فى التجارب الواقعية مغزى كاملا مستقرا، ومع ذلك فإن هذا المغزى الكامل المتقن الذى نصادفه فى حياة الأدب الخيالية هو الذى يدفع بنا نحو أشرف الجهود فى حياتنا الواقعية، لكى نحقق بجميع الوسائل الفكرية والعلمية أقصى ما نستطيعه من القيمة فى الحياة.

ونقصد بكلمة مغزى مجرد العلاقة القوية التى تصل الأشياء بعضها ببعض، وتكون التجربة ذات مغزى دقيق إذا تركزت فى كل جزء منها صلات تربطه ببقية الأجزاء الأخرى فيها، ونراه ضعيفا حين تكون أجزاء التجربة واهية الرابطة، كأن ليس بينها وبين سائر الأشياء صلة أو كأنما هذه الأشياء لم توجد معا إلا بمحض الصدفة، والتجربة ذات المغزى الدقيق لا يدخل فيها شىء صدفة، وإنما يتلاءم كل جزء منها ويتصل بسائر الأجزاء، وكل شىء فيها له وجود من أجل نفسه، ومن أجل الكل الذى هو جزء منه، وهذا الكل إنما يتكون بالكيفية التى تحدث بها الأجزاء، ولهذا كان كل جزء أكبر من نفسه، لأن فيه معنى أكثر من معناه، إذ يرمى إلى تنظيم كل مرتب منسق.

وظيفة الأدب إذن التجربة الخالصة التى لها قيمة فى ذاتها، أما القول بأن وظيفته أن يعلمنا أمرا، أو يقنعنا بصحة شىء، أو يحسن من أخلاقنا، فهذا كله يخرج بنا عن حدود الأدب. ومن الممكن طبعا أن يؤدى الأدب كل هذه الأشياء، ولكنه لا يكون أدبا لمجرد أدائه لها.

● **مفهوم الأدب فى المقارنة:**

مفهوم الأدب كما عرضنا له فيما سبق يقوم على اتجاهات جمالية خالصة، وفى ضوء قواعد النقد الحديث. ولكن هناك مفهوما آخر أوسع للأدب، يمتد به إلى كل ما نطلق عليه الآن اسم «الثقافة»، ويرى أن الأدب وثيقة، ويمكن دراسة نصه المخطوط أو المطبوع بهذا الوصف، بعيدا عن طابعه الجمالى. وهو فهم كان محببا إلى العقلية الوضعية، وطبقا له يدخل فى عداد الأدب الأعمال التشريعية والفلسفية والتربوية، ومن باب أولى تلك التى تختلط حدودها بحدود الأدب، كالتاريخ، والخطب، والرسائل، والدراسات، والحوار، فهى تهم دارس الأدب فى جوانب منها على الأقل، وهو ما يفسر لنا أن كثيرا من تواريخ الأدب. أفسحت مجالا واسعا لأعمال وجوانب غير أدبية، كما فعل **جوستاف لانسون** فى كتابة «تاريخ الأدب الفرنسى» **وجورجى زيدان، وأحمد حسن الزيات، ومصطفى صادق الرافعى**، فى تأريخهم للأدب العربى.

يمكن القول أن الباحث المقارن يفهم الأدب بمعناه الشامل هذا لأن المقارن عند التطبيق لا يقوّم مادة عمله جماليا، وإنما فى ضوء علاقتها بمادة أخرى، أو فى نطاق المؤثرات التى أحدثتها، وكلاهما، المؤثّر والمتأثّر، ليس من الضرورى أن يكون عملا أدبيا من الدرجة الأولى. فليس كل الذين تأثروا بأمير الشعراء **أحمد شوقى** فى المسرح العربى من الشعراء العباقرة، وليست مصادر الشاعر الإنجليزى الأكبر **شكسبير** من النوع الممتاز كلها، وأعظم المؤلفات العربية تأثيرا فى الآداب الأجنبية كتاب «ألف ليلة وليلة»، كما أن كتاب «كليلة ودمنة»، فى صورته العربية، ترك أثرا واضحا فى أدب الخرافة الأوربى، وكانت مقامات الحريرى مصدرا لأدب الصعلكة أو ما يعرف باسم «البيكاريسك» فى الآداب الأوربية.

فالمقارن يتعامل مع مؤلفات أدبية ذات قيمة محدودة تأثر أصحابها بأديب كبير، أو أثرت هى فى أديب عظيم، وأحيانا يجد نفسه أمام عمل مؤثر لا يمكن أن يوصف بأنه أدبى على الإطلاق. لقد أثر **نيوتن** (١٦٤٢ - ١٧٢٧)، وهو رياضى وفيلسوف وعالم فى الفلك والطبيعيات، فى الكاتب والشاعر الفرنسى **فولتير**، وكان من

مصادره إلهامه، دون أن يعنى ذلك بأية حال أن نيوتن كان أديبا أو فنانا. وكان الفيلسوف الهولندى سبينوزا من المصادر الهامة التى تركت أثرها واضحا فى أدب روسو، دون أن يعد فى زمرة الأدباء بحال.

ومن الواضح أننا فى مثل هذه الحالات بصدد مبادلات ثقافية تتجاوز حد الأدب، ولكنها تهم الأدب المقارن، وربما لهذا السبب فضل كاريه أن يستخدم مصطلح «علاقات فكرية» بدل «علاقات أدبية»، لكى يتجاوز هذه الصعوبات، ويجعل من اهتمامات الأدب المقارن موضوعات تقع، أو أحد طرفيها، خارج نطاق الأدب. ولكن كلمة «فكرية» لا تحل المشكلة فيما أرى، لأن استخدامها يلغى «الأدب» نفسه من مجالات الأدب المقارن، ويجعل منه علما لدراسة تاريخ الأفكار المقارنة، وهى قضايا يمكن أن تدرس فيه، وتمثل فصلا فى كتابه، ولكنها ليست الأدب المقارن نفسه، ولا بديلا عنه.

● **الأدب القومى:**

يبقى أن نحدد ماذا نفهم من مصطلح «الأدب القومى». ما الحدود التى إذا تعديناها جاز لنا أن نتحدث عن أدب أجنبى، وعن تأثر به أو تأثير فيه؟ هل يقوم التحديد على أسس سياسية وتاريخية أو على أسس لغوية خالصة؟ بعد تأمل جاد يمكن القول أن الاحتمال الثانى أكثر قربا، وأدق منهجية، وأسهل تطبيقا، لأن الحدود اللغوية كانت على امتداد التاريخ أكثر ثباتا، وأقل تقلبا، مدّا وجذرا، من الحدود السياسية. ونستطيع أن نأخذ لذلك مثلا من التاريخ القريب، فقد تم تقسيم ألمانيا إلى دولتين عام ١٩٤٥، مع أنهما يتكلمان لغة واحدة، ولهما نفس الثقافة والتاريخ، ولكن ذلك لا يعنى بحال أن دراسة أدب الدولتين يمكن أن يدخل فى مجال المقارنة. وقد استرعى الكاتب المكسيكى ألفونسو رييس نظرنا أننا «إذا بدأنا فى تنظيم مكتبة ما فأول ما نصنعه بكتب التاريخ أن نصنفها بحسب الأمم التى تعرض لها، أو العصور التى تقف على دراستها، وباختصار سوف يأخذ التصنيف طابعا تاريخيا فإذا جئنا إلى العلوم وجدنا طبيعتها تفرض علينا توزيعها بحسب المواد نفسها من طب وهندسة وكيمياء وأحياء وغيرها، دون نظر إلى أى شىء آخر. وأول ما نصنعه

عندما نصل إلى الأدب أن نصنفه بحسب اللغة التى كتب فيها: أدب اسبانى، وأدب عربى، وأدب فارسى وأدب فرنسى، وغيرها».

كل شعب له لغته التى تحدد أدبه، وعندما نتحدث عن الأدب العربى فإنما نعنى الأدب الذى كتب فى هذه اللغة، سواء كان كاتبوه عربا أم أصحاب تكوين عربى، والشىء نفسه يمكن أن يقال عن الأدب الروسى، فهو الأدب الذى كتبه أدباء من الروس، فى اللغة الروسية، أو من أناس تكوينهم روسى، وكذلك الحال مع الأدب الفرنسى أو الإنجليزى أو غيرها، والشعوب التى ليست لها لغة قومية ليس لها أدب قومى، كما هو الحال فى سويسرا مثلا، حيث لا يستطيع أحد، ولا يوجد، حتى بين أشد السويسريين تعصبا لقوميتهم، أن يتحدث عن أدب قومى سويسرى، لأن الدولة تعترف رسميا بثلاث لغات: الفرنسية، والألمانية، والإيطالية، إلى جانب لغة رابعة موجودة فى الحياة، ولكنها لقلة الذين يتحدثون بها لم ترتفع إلى مستوى اللغة الرسمية، وهى اللغة الرومانية.

أىّ هذه اللغات الثلاث يمكن أن نعتبر ما كتب فيها أدبا قوميا سويسريا؟. لقد أدرك سكان سويسرا هذه الحقيقة، فهم يتحدثون عن أدب سويسرا الفرنسى وكتابها الفرنسيين، أو عن أدبها الألمانى وكتابها الألمان، وحتى عن أدبها الإيطالى وكتابها الإيطاليين. وهناك تعبير شائع يقال عن هؤلاء الكتاب: «إنهم فرنسيون دون أن يكونوا من فرنسا، وألمان دون أن يكونوا من ألمانيا، وإيطاليون دون أن يكونوا من الإيطاليين».

حين تكون المساحة اللغوية منطبقة تماما على المساحة السياسية لا نواجه أية مشكلة، كما هو الحال حين نقارن بين الأدب العربى والأدب الفارسى، أو بين الأدب الفرنسى والأدب الإيطالى مثلا. غير أن هناك حالات لا تنطبق عليها هذه القاعدة، وتثير عددا من المشكلات، وذلك حين تمتد اللغة السائدة فى بلد من البلدان إلى ما وراء حدوده السياسية فهل نلحق آثار هذه البلاد بالأدب القومى للأمة التى تنسب إليها اللغة؟.

تحت هذه القضية عدة صور كما يقول علماء المنطق. منها: قضية الكتاب الذين يجيدون إلى جانب لغتهم القومية لغة أجنبية، ويكتبون فيها، أو فى اللغتين. إلى أى

الأدبين ينتسب أدبهم الأجنبي؟ هل ما كتبه **جبران خليل جبران** باللغة الإنجليزية يدخل في تاريخ الأدب الإنجليزى أم العربي، وهل ما كتبته **أندريه شديد** المصرية، ومن قبلها **قوت القلوب الدمرداشية**، باللغة الفرنسية أدب عربي أم فرنسي؟. وهل ما كتبه **طاغور الهندى** (١٨٦١ - ١٩٤١) في اللغة الإنجليزية أدب إنجليزى أم هندى، ومثله **محمد إقبال** الباكستاني، وجمهرة من كتاب الجزائر بعد الاستقلال، فهم يكتبون بالفرنسية دون أن يكونوا فرنسيين، في أى تاريخ أدبي ندرس إبداعهم؟ والأمر ليس وقفا على الشرق أو العرب وحدهم، وإنما ثمة أمثلة عديدة في الآداب الأوربية أيضا، وأوضحها الكاتب المسرحى البرتغالى **جيل فيسنت** (١٤٧٠ - ١٥٣٧) في أعماله التي كتبها باللغة الإسبانية، هل هى أدب اسبانى أم أدب برتغالى؟. وكان **فضولى البغدادى**، المتوفى عام ٩٦٣هـ = ١٥٥٥م، تركيًا، وعاش في بغداد زمنا، وعد أمير الشعر التركى القديم، وكتب نظما ونثرا رائعين في اللغات الثلاثة: التركية والعربية والفارسية، فإلى أى هذه الآداب يُنسب؟.

على أن مشكلة الكتاب المزدوجى اللغة أقل تعقيدا من حالة الكتاب الذين ينتمون سياسيا إلى أمة، ويتكلمون ويكتبون في اللغة التى تتكلمها أمة مجاورة أكثر قوة وأوسع شهرة، والمثل التقليدى الذى نقدمه لهذه الحالة هو الكتّاب السويسريون. هل **كيلر** (١٨١٩ - ١٨٩٠) وهو كاتب وشاعر وقصصى وروائى سويسرى من زيورخ، أى أنه يكتب بالألمانية، كاتب سويسرى أم ألمانى؟ وهل نستطيع أن نقارن بينه وبين كاتب سويسرى آخر من جنيف مثلا، أى لغته الفرنسية. يمكن ذلك طبعا، لأن أدبيهما يختلف لغة، أى يختلف قومية، وإن كان كلاهما سويسرى، أى يستظلان بقومية سياسية واحدة.

ويمكن أن يقال الشىء نفسه عن أدباء النمسا، فهم أدباء ألمان قبل أى شىء، وكذلك الحال مع أدباء بلجيكا في القسم الذى يتحدث الفرنسية، فهم أدباء فرنسيون، وفى هذه الحالة يمكن القول بأن الحدود الأدبية لا تنطبق على الحدود السياسية، ولا مع تطور القوميات، وإنما تلتقى مع الحدود اللغوية فحسب، وهى وجهة نظر يدعمها أن الأدب عملية لغوية في المقام الأول، قبل أن يكون شيئا قوميا أو سياسيا. غير أن الأمر فيما يتصل بالأدب الفرنسى والبلجيكى

والسويسرى المكتوب باللغة الفرنسية، أو الأدب الألمانى والسويسرى والنمسوى المكتوب باللغة الألمانية، أقل تعقيدا، لأن هذه الشعوب متصلة جغرافيا على الأقل، لكن ماذا نفعل بالآداب الأخرى حين تفصل بينها أبعاد شاسعة من الأراضى أو المحيطات؟.

المثل الواضح لهذه الحالة الأخيرة يتجلى فى أدب الولايات المتحدة، ومثله القسم الذى يتحدث اللغة الإنجليزية فى كندا، فهل يدخلان فى نطاق الأدب الإنجليزى؟ وهل القسم الذى يتحدث الفرنسية من كندا نعد ابداع كتّابه أدبا فرنسيا، وماذا عن أمريكا اللاتينية، وجلها يتحدث الإسبانية، هل ندرس تاريخها الأدبى فى نطاق الأدب الاسبانى؟ وهل نعتبر أدب البرازيل أدبا برتغاليا لأنها تتحدث البرتغالية؟. الواقع أن الذين يلتزمون تعريف الأدب المقارن حرفيا، يرون هذه الآداب واحدة، فالأدب القومى، هو الذى يكتب فى لغة ما، ولو توزّعت بين عدة دول، ومعنى هذه أنه لا يصح أن نقارن بين روائى إنجليزى وآخر أمريكى، إذا كانت الإنجليزية لغة إبداعهما، أو بين شاعر إسبانى وآخر من الأرجنتين، مادام كلاهما يكتب فى الإسبانية، وهكذا. ولكن ذلك لا يعنى إنكار أن هناك أدبا أمريكيا مستقلا عن الأدب الإنجليزى، وأرجنتينيا مستقلا عن الأدب الإسبانى. والأدب المقارن لا يتجاهل إحساس الكاتب القومى، أو القضايا الوطنية التى يعرض لها، أو الألوان المحلية التى يطلى بها أفكاره، ولا شخصية هذه الآداب وذاتيتها، وكل ما هنالك أنه يرى أن هذه الخصائص ليست بذات أهمية فى الدراسة المقارنة، وأن الحدود القومية تساوى قليلا فى مجال الاعتبار إذا لم تدعمها الحدود اللغوية.

وتقتضى الأمانة أن نشير إلى أن عددا من الباحثين الأمريكيين يناضل ضد هذه الفكرة، ويرى أن الأدبين الإنجليزى والأمريكى مختلفان، لأننا بصدد أمتين متباينتين، سلكتا منذ القرن التاسع عشر طريقا ثقافيا، وبالتالى أدبيا، متباعدا تماما، ويرون أن إنتاجهما الأدبى يدخل فى مجال الأدب المقارن على الرغم من أنهما مكتوبان فى اللغة نفسها. ويرد على هذا الاتجاه أن بقية الحالات يمكن أن يقال عنها الشىء نفسه، فتاريخ فرنسا يفترق عن تاريخ سويسرا وبلجيكا، وتاريخ ألمانيا غير تاريخ النمسا، وبين إسبانيا وأمريكا اللاتينية بون شاسع من الاختلاف فى

الأصول والعادات والغايات، وبخاصة فى القرن العشرين.

* * *

وهناك الأقليات اللغوية فى بلد له لغة قومية رسمية واحدة، كما هو الحال فى الهند والاتحاد السوفيتى، وإسبانيا، والجزائر وغيرها. هل يمكن المقارنة بين آداب هذه اللغات المحصورة فى جزر وبين أدب اللغة القومية التى تطوقها؟. هل يمكن أن نقارن مثلا بين الأدب البنغالى، أو الأوردى، والأدب الهندى، أو بين الأعمال التى كُتبت فى اللغة الأوكرانية، أو الجرجانية، وبين الأدب الروسى، أو بين القطلونية، أو الجليقية، وبين الأدب الإسبانى، أو بين الأدب البربرى والأدب العربى فى شمال أفريقيا؟. وكذلك الحال فى الأمم التى تسودها الآن لغة واحدة، ولكنها فى لحظة من تاريخها عرفت أدبا آخر فى لغة أخرى، كاللغة البروفنسالية فى فرنسا، والقبطية فى مصر، والعربية فى إسبانيا: هل يمكن أن نقارن بين الأدب البروفنسالى والأدب الفرنسى، أو بين الأدب القبطى والأدب العربى، أو بين الأدب العربى والإسبانى؟. نعم، كل الحالات التى سبقت تدخل فى مجال دراسة الأدب المقارن كما لو كانت لغات قومية مستقلة تماما.

ولكن الأمر يختلف فيما يتصل باللغة واللهجة، مهما كان البون بينهما شاسعا، فالأعمال المكتوبة فى الألمانية الواطية، والإيطالية القديمة، وعامية أهل الأندلس، وفيها أبدع ابن قزمان كل أزجاله، تكوّن جزءا من الأدب القومى لكل منها، ولا أحد ينكر هذا، رغم أنها قد لا تفهم قبل أن تترجم إلى الفصحى إلا للمتخصصين فى فقه اللغة، وتدرس كما لو كانت لغة أجنبية، ومع ذلك يميل علماء المقارنة إلى اعتبارها خارج نطاق الأدب المقارن.

● غاية الأدب المقارن:

أبنا فيما سبق ما الأدب المقارن، وبقى أن نعرض لأهميته، أو غايته إن شئت، وهى قضية لا يعرض لها الباحثون إلا على نحو عابر، ربما لأن الرد سوف يكون بسيطا وجاهزا: غاية الأدب المقارن يشى بها منهجه، أن يربط بين عمل أدبى وآخر، وأن يوضح التأثيرات التى عانى منها أو تعرض لها، أو مارسها، مؤلف ما على

آخرين، وأن يتبع سير الأفكار أو الأشكال الفنية على امتداد عصر بأكمله، وأن يفسر ظاهرة أدبية بواسطة ظاهرة أدبية أخرى شبيهة، وهو منهج يحدد غاية العلم بنفسه، وفى وضوح.

ولكن الأمر يتسع لسؤال آخر: ما أهمية أن نجد علاقة بين عمل أدبى وآخر، أو أن نقف على التأثيرات المتبادلة بين عملين أدبيين، وكذلك بقية مظاهر النشاط الأخرى؟. وهو سؤال لما يجد جوابا شافيا، وتختلف حوله الآراء وتتباعد، وإذا كان الأدب المقارن، كتاريخ الأدب بعامة، تتوقف صلاحياته على العمل الأدبى الذى يشكل موضوعه، وغايته، فإن المشكلة تبدأ من هنا: ما غاية العمل الأدبى بعامة؟.

فيما يتصل بهذا الأمر لم يتقدم النقد الأدبى خطوة واحدة إلى الأمام خلال ألفى عام مضت، وقد أجاب الناقدان الأمريكيان **ولك** و **وُرن** عام ١٩٥٣ بمثل ما رد به **هوارس** عام ٦٣ قبل الميلاد وهو أننا نلتقى فى الأدب بأمرين: «المتعة والفائدة»، أى أن المؤلف يمزج من البداية وحتى النهاية بين ما هو ممتع وما هو مفيد. وعندما نجهل غاية الأدب - كما هو واقع فعلا - فسوف يصعب علينا أن نحدد غاية الأدب المقارن، والمحاولات التى تمت فى هذا المجال جاءت غامضة ومكرورة، وتصطدم بأكثر من عائق، وربما كان أبسط الآراء وأيسرها ما أورده **ملون** عام ١٩٥٤ بأن مهمة الأدب المقارن «توضيح العمل الأدبى وتفسيره»، وهو رأى ارتضاء علماء المقارنة الكبار المؤيدون للعلم، مثل **فان تيجيم** الفرنسى، والمناهضون له أيضا، وعلى رأسهم **بنديتو كروتشه**، وهو من أشد خصومه على نحو ما رأينا من قبل.

ومع ذلك يبقى السؤال قائما: ما التوضيح والتفسير اللذان يحتاجهما العمل الأدبى، وما مداهما الحقيقى، وكيف يفيدانه فى نطاق غايته نفسها، وبمناهج المقارنة وليس بعيدا عنها؟. مثلا، لقد نظم **عباس محمود العقاد** قصيدة مطولة بعنوان: «ترجمة شيطان»، فى مطلع حياته عام ١٩١٢، وتعد باعتراف النقاد «وحيدة نوعها فى الشعر العربى كله، وآية فريدة تستطيع أن تجمع حولها خيوط عصرها، كما هى الحال دائما بالنسبة إلى الآثار الأدبية الكبرى»[٦] وقد اعترف العقاد فى كتابه

---

(٦) زكى نجيب محمود، مع الشعراء، ص٢٢، طبعة بيروت ١٣٩٨ - ١٩٧٨.

«إبليس»، وصدر عام ١٩٥٨، بعد أن استعرض وضع الشيطان فى الأدب العربى حتى مطلع القرن العشرين: «ثم نجمت فى أوائل القرن العشرين نوازع شتى للتوسع فى الاطلاع على آداب الأمم الأخرى، فى موضوع الشعر وتعبيراته عند تلك الأمم، ومن موضوعاته الملاحم المطولة، ومن تعبيراته تجسيم المعانى المجردة، والعناصر الطبيعية، وأرواح الغيب، وكائناته المشبهة بتماثيل الأحياء».

إن الأعمال التى يلعب فيها الشيطان دور البطولة كثيرة فى الأدب الغربى، ويكفى أن نشير من بين أشهرها إلى ما كتبه شاعر الألمان الأكبر **جوته** فى «فاوست» عام ١٨٣٢ وتناول فيها قصة الجنس البشرى تناولا فلسفيا، وجاءت شعرا عالما ذا أهمية تاريخية، وتضمنت كل تجارب الإنسانية، وترجمها الدكتور **محمد عوض محمد** إلى اللغة العربية عام ١٩٢٩، والشاعر **ملتون** فى ملحمته «الفردوس المفقود» عام ١٦٦٧، ويقوم بترجمتها إلى اللغة العربية الدكتور **محمد عنانى**، وصدر الجزء الأول من هذه الترجمة عام ١٩٨٣، وقد احتلت هذه الملحمة مكان الصدارة من اهتمام العقاد، فهو يقرر أن «الشيطان الذى صوّره ملتون أهم من الشياطين الشعرية التى صوّرها من سبقوه ولحقوه فى هذا الموضوع بين شعراء الغرب».

يمكن أن ندرس هذا الموضوع، وأن نقارن بين شيطان ملتون وشيطان العقاد، ولكن يبقى السؤال قائما: هل أصبح لشعر العقاد رنين جديد بعد هذا الاكتشاف، أو شىء من مذاق لما يكن معروفا؟. بالطبع تحاول المقارنة أن تفسر ما حدث، ومعها عرفنا شيئا أزيد، ولكن ما هو هذا الشىء، وهل يفيد فى تقدير شاعرية العقاد، أو فى قيمة شعره ومستواه؟.

واضح أن المقارنة هنا تضيف إلى العمل الفنى معلومات خارجية، عرضية وطارئة، وذات طابع تاريخى، وهى تكشف العمل الفنى أكيدا، وتجعله أكثر قربا منا، واستمتاعا بحناننا، وتجعلنا أكثر معايشة له، وتفسّره وتثريه، على نحو ما فى خيالنا، ولكن لا صلة لها بغايته لأن الأدب المقارن لا يعتبر العمل الأدبى نفسه غاية له، يقوم على دراسته، وإنما يتجه إلى الظروف التى تم فيها، وإلى المصادر التى استخدمها، ودراسة مصادر العقاد فى قصيدته «ترجمة الشيطان»، شىء مختلف عن دراسة القصيدة نفسها، ودراسة مسرحية كليوبترة لأمير الشعراء **أحمد شوقى**

ليست دراسة المسرحية ذاتها، والبحث عن تأثير ألف ليلة وليلة فى قصص بوكاشيو الإيطالى يختلف عن دراسة تقوم على ألف ليلة وليلة لوحدها، أو قصص الكاتب الإيطالى مستقلا.

غاية الدراسة المقارنة إذن تاريخية وليست أسلوبية، والمقارن لا يدرس الموضوعات نفسها وإنما حركة سيرها، ومادته شيء متحرك كالتاريخ نفسه، وقد لاحظ فان تيجيم بحق أن الأدب المقارن يضيف إلى متعة الإحساس بجمال الشعر والنثر، وإلى المشاعر والأفكار التى يثيرها فى أعماقنا، متعة ثقافية أخرى، هى: «الفهم والتفسير» وبدأ العالم الفرنسى نفسه كتابه الموجز عن الأدب المقارن بلفت انتباهنا إلى ما توقظه القراءة المخططة من فضول، وما تلقيه تدريجيا فى خيال القارئ من أسئلة، تقوم عليها قاعدة المقارنة الأيديولوجية.

إن من خصائص التعطش إلى المعرفة الاقتراب من أى موضوع، واعتباره جديرا بالقراءة والبحث، مهما تكن النهاية التى سوف يؤول إليها، لأن المعرفة تنهض فى البدء على مجرد الإرادة والرغبة فيها، ومن ثم نجد فضولا ما، أو إثارة ما، لا أهمية لها فى البدء، أصبحا غاية فى نفسيهما، وهو شيء نلتقى به كثيرا فى تطور الأفكار تاريخيا، وكثير من ألوان الفكر، وفروع العلم، والتقنيات إلى حد ما بدأت على غير أساس، أو بدأت وسيلة لغاية، ثم استقلت بنفسها مع الزمن، وأصبحت غاية فى ذاتها. وحتى الشعر نفسه كان فى البدء وظيفة، واعتبر وسيلة لتقوية الذاكرة، أو للسحر والتعازيم، وعرف له القدامى فائدة إلى جانب المعرفة البدائية التى يقدّمها، وأصبح نصف وظيفة حتى زمن قريب، ولكنه الآن فقد كل طابع وظيفى، واستقل بنفسه، ليكون شعرا فحسب. وهكذا الحال فى كثير من مظاهر الفكر والاختراع التى تحيط بنا، ذلك أن الوسيلة لا تبقى كذلك إلى الأبد، وثمة ميل فطرى فى أعماقنا لتحويل أى نشاط، مهما كان ضيلا، إلى حاجة ومعرفة.

وعلى هذا النحو بدأ الأدب المقارن، وسيلة وأداة فى خطاه الأولى، ولكنه ما لبث أن تحرر بعد قليل من ولادته، وأصبح حيويا وضروريا مثل كل المشكلات التى تمس المعرفة، وتنتهج طرقا مختلفة لاكتشاف آفاق جديدة. وإذا كانت المقارنة توقظ الآن اهتماما واضحا ومتزايدا بين المتخصصين فى الأدب، وبين الهواة أيضا، فإن ذلك لا

يرتبط بغرض مفيد، أو بأية خدمة يمكن أن نتوقعها، وإنما كما يقول **كروتشه** يبرر محاولاته فى الترجمة: «إن دافعه الوحيد، مثل حافزه الوحيد، الرغبة فى مغازلة الشعر الذى نحبه».

● **خصوم وأنصار:**

أضحى الأدب المقارن منذ أصبح علما موضع الاعتراض والمعارضة، كلية أو فى بعض اتجاهاته، ومن حين لآخر تثار فى وجهه صعوبات كثيرة، وانتقادات أصعب، أهمها وأبرزها رأى الناقد الإيطالى **كروتشه** فيه، وهو من أشد المعارضين للأدب المقارن كمنهج للبحث، وتناول آراءه هذه فى دراسة جادة مواطنه **فرانكو سيمون** عام ١٩٥٤، على نحو ما عرضنا لهذا فى الفقرة الخاصة بتاريخ العلم وتطوره فى إيطاليا.

ولكن آراء **كروتشه** لم تذهب عبثا خارج إيطاليا، وإنما تركت صدى عميقا بين عامة دارسى الأدب، وتبعتها صيحات اعتراض قوية فى مواطن كثيرة، ولكنها لم توهن من العلم شيئا، وإنما واصل سيره صعدا، وتتفاوت هذه الاعتراضات قوة وضعفا، وكلها يمكن مناقشته والرد عليه، وسنعرض لها بإيجاز، لأنها أسهمت فى تعميق مفهوم الأدب المقارن ولم تضعفه.

الاعتراض الأول وجهه عدد من المهتمين بالمقارنة، ومن بينهم **ولك، وورن، وجيرار**، ويتصل بمجال الأدب المقارن واختصاصه، فهم لا يفهمون أن يختص بدراسة عملين، أو أدبين ينتميان إلى لغتين مختلفتين، على حين لا يمتد بحثه بحال إليهما حين ينتميان إلى أدب واحد، فالمقارنة بين شوقى وشكسبير فى مسرحية كليوباترة، التى عالجها كل منهما، تدخل فى نطاق الأدب المقارن، ولكنها بين شوقى واسكندر فرح فى مسرحيته كليوباترة أو بينه وبين إسماعيل مظهر فى مسرحيته «الحب الأول أو قيصر وكليوباترة»، أو بينه وبين عبد العاطى جلال فى مسرحيته «كليوباترة الجديدة»، أو بين هذه المسرحيات العربية كلها، تكون من نصيب تاريخ الأدب العربى وحده، مع أن الفكرة متقاربة، والمنهج الذى يتبعه الباحث واحد، والمشكلات متشابهة، مما يجعل التفرقة بين اللونين من الدراسة غير واضح تماما، وليس هناك

فرق منهجى، والحدود اللغوية حين تتطابق أو تختلف لا تضيف جديدا إلى المعلومات والتفصيلات المتصلة بالقضية فى الحالتين.

ونلحظ أن النقاد الأمريكيين هم أكثر العلماء إلحاحا على هذه الفكرة، وأن وراء ذلك مشكلة خاصة بهم، تلح عليهم، وتوجه آراءهم، تتصل بالأدب الأمريكى نفسه فى علاقته بالأدب الإنجليزى، وهل تدخل فى نطاق الأدب المقارن أو تاريخ الأدب القومى.

هذه وجهة نظر المعترضين، ولكن الواقع أن الحدود اللغوية حين تختلف تضيف كثيرا، أكثر مما يمكن أن يبدو للوهلة الأولى، ومما يلحظه علماء المقارنة أنفسهم، وإهمال هذه الحقيقة، وعدم أخذها فى الاعتبار، أو فهمها بالدقة، لا يعنى أنها غير قائمة، والتاريخ شاهد عدل على أن ازدهار أية ثقافة يبلغ أوجه حين تلتقى مع أخرى عن طريق الترجمة، أو الغزو، أو التجارة، أو غيرها، وحدث هذا مع الثقافة العربية فى العصر العباسى، ومع الأوربية فى عصر النهضة، ومع العربية مرة أخرى فى عصرنا الحديث.

وقد حاول فان تيجيم أن يرد على هذا الاعتراض وردّ التفرقة إلى الصعوبة التى تواجه دارس الأدب القومى حين نطلب منه أن يعرف بعمق أدب لغتين أو أكثر، وهو رد غير مقنع، لأن الصعوبة موجودة دون شك، ولكنها أيضا قد تواجه دارس الأدب المقارن، وصعوبة دراسة شىء ما لا تبرر قيام علم خاص به. ولكن ملاحظته عن «عقم التقليد بين كتاب الجنس الواحد، واللغة الواحدة» جيدة، ونجد لها تأكيدا فى دنيا الواقع، وفى مجال العلم الخالص، حيث يطعمون الشجرة بأخرى مختلفة، ومن نفس فصيلتها، أو ينقلونها من تربتها إلى أخرى غيرها، ليحصلوا من هذا المزج أو النقل على ثمرة أفضل، أو حين يمزجون بين نوعين من المعادن ليحصلوا على نوع أقوى.

الأمران إذن ليسا بمنزلة سواء، وعندما يؤثر كاتب فى آخر من نفس أدبه، أو من أدب قومى آخر، فإنما يحتذيه فى أمر من خمسة أمور، أو فيها كلها، وهى: الموضوع، والأفكار والشكل، والصور، والمناخ الشعورى. وهذه الجوانب الخمسة، ما عدا الأخير منها، يسهل انتقالها داخل الأدب الواحد، على حين أننا إذا كنا بصدد أدبين

مختلفين فإن الأول والثانى منها فقط يمكن أن ينتقلا من لغة إلى أخرى دون عوائق كبيرة، أما الظلال الشعورية وألوان الصور الخفية، وقيمة الكلمات الموحية، فلا تنتقل بالسهولة نفسها، لأن لكل فنان مزاجه الخاص، المستقر فى أعماقه، يضفى على أسلوبه ظلالا ذاتية، ويشكل صوره على نحو معين، ويستغل طواعية اللغة له، فى خصائصها الاشتقاقية والموسيقية، ليعبر عن نفسه فى لحظة ما، تحت ضغط مشاعر معينة، ومن يحتذى خطاه، ويسير على هديه، ويكتب تحت تأثيره، يمكن أن يلحظ هذا الشىء، ويمكن ألا يلحظه وهذا الأمر يمثل مشكلة الأدب المقارن الأولى.

نعم، قد يلحظ المتأثر هذه الإرادة الأسلوبية، وهذا التوتر الشعورى، وهذا المذاق الخاص الذى يضفيه الفنان على إبداعه، وليكن مثلا **شكسبير** فى المسرح، أو **إليوت** فى الشعر، أو **تشيخوف** فى القصة، أو **ألبرتو مورافيا** فى الرواية، وقد يحاول أن يعطى هذا مقابلا عربيا، وقد لا يحاول، فإذا حاول فإن وسائله لن تكون وسائل الشاعر الإنجليزى أو القصاص الروسى، أو الروائى الإيطالى، لأن القول بذلك يعنى الخلط بين الأسلوب العربى وأساليب هذه اللغات وهو محال، والقول بإمكانه يعنى أن للاسلوب خاصية مستقلة عن اللغة، والأمر ليس كذلك.

وقد يحاول الفنان المتأثر أن يخلق معادلا فى لغته للأساليب التى أعجبته فيمن قلّد، وحينئذ يدرس الأدب المقارن مدى الصلة بين هذه الأساليب الجديدة والأصل المحتذى فى اللغة الأجنبية، وأى نجاح ذاتى حقق الفنان فى صوغها على هذا النحو، وإلى أى مدى تتفق مع غاية الكاتب فى خلق إرادة أسلوب تصويرى يحتذى صور الأصل الذى تمثله، ويمكن أن نضيف إلى الأسلوب كل القضايا المتصلة بالموسيقا، وعروض الشعر، والصور، والأنواع الأدبية، وجميعها مما يعسر ترجمته.

مثل المشكلات التى سبقت لا نلتقى به فى أية دراسة تتم فى نطاق أدبى قومى واحد، على حين أنها تعترضنا بشدة فى أية دراسة مقارنة، وليس سهلا تحقيق نتائج حاسمة فيها، ويترتب على ذلك نتائج خطيرة، لأن احتذاء كاتب كبير وراءه أكثر من سبب، ويجب أن يكون ذلك جليا واضحا ما أمكن، وكثيرا ما نشعر حدسا أثناء قراءته فى لغته الأم أن أعماله تنطوى على شىء جديد ومثير، ولكن من الصعب الوصول إليه، وأن المترجمين، والمتأثرين به، والمقلدين له، لا يستطيعون فى أحسن

الأحوال تحديد هذا الشيء، أو نسخه، أو استثماره، ويؤدى هذا بدوره إلى سقوط كبار المؤلفين على نحو مريع خارج حدود لغتهم، يفشلون تماما لأن أحدا لم يفهمهم، ولم يستطع ترجمتهم جيدا، ولم يتجاوز الكاتب والشاعر الفرنسى فاليرى الحقيقة وهو يقرر، مشيرا إلى عظماء الكتاب والشعراء: «إن إمكاناتهم فى أن يُسمعوا ويقدروا ويحركوا ويفتنوا، محدودة بأوطانهم، أما وراءها فلا يوجدون إلا بأسمائهم، إذا كان اسمهم معروفا».

إن من الصعب أن يتحدث الإنسان لغة أخرى، وأصعب منه أن يتمثلها، وأن يدخل فى دائرة مناخ ثقافى آخر، وهذه الصعوبات والتضحيات التى يتعرض لها العمل الأدبى عندما ينتقل إلى أوساط ثقافية أخرى مختلفة، متجاوزا كل العوائق والمخاطر، ويقيم مشاركة وجدانية بين المبدع والجمهور فى عالم جديد، تشكل مادة الأدب المقارن ومجاله، وهى تختلف فى طبيعتها وظلالها عما يواجهه الباحث حين يتوقف عند الأدب المقارن وحده.

لا يمكن ونحن نعرض لأنصار الأدب المقارن وخصومه أن نتجاوز لويس كزمين (١٨٧٧ - ١٩٦٥) وهو جامعى فرنسى مرموق، وتخصص فى دراسة الأدب الانجليزى، وأسهم وحده، أو مع آخرين، فى التأريخ له، وكان حجة فيه فهو يرى أن دراسة موضوع مثل: «تأثير جوته فى إنجلترا» لا معنى له، إذ لا يمكن دراسته فى جوانبه المختلفة، ما لم نحدد طرفا العلاقة، وفى هذا الموضوع فإن الأول وهو جوته يمكن أن نعتبره محددا، على حين أن الطرف الثانى وهو إنجلترا غامض، ويختلف من مكان إلى آخر، ومن لحظة إلى أخرى، وحتى من فرد إلى فرد ودراسة من هذا القبيل تكاد تكون مستحيلة، ومن جانب آخر فإن مثل هذه الدراسة لا تنتمى إلى الأدب المقارن، وإنما تمثل فصلا فى تاريخ الأدب الإنجليزى.

إذا قبلنا رأى هذا الباحث الكبير حرفيا فلن نقف بالأمر عند الأدب المقارن وحده، لأن ما يستحيل على دارس الأدب المقارن يستحيل أيضا على مؤرخ الأدب. وربما أراد أن يقول، فى حدود فهمى، إن عملا كهذا من الصعوبة بمكان، وإذن فهو يهدف إلى إعطاء فكرة دقيقة عن تعقد البحث وصعوبته، وتعدد جوانبه، عندما يدرس الأدب المقارن موضوعا على امتداد أدب كامل، وهو تنبيه لا ننكره عليه،

ولكن الموضوع الواسع، حين يستحيل علينا الإمساك بكل جوانبه، يمكن أن نحصره بين حدين، وهو هنا محصور بفكرين: جوته وإنجلترا، وتفسير طرفا المقارنة وتحديدهما مهم، وقد يكون عسيرا، ولكنه ليس مستحيلا، وكزمين نفسه شاهد على هذا، فهو فرنسى اللغة والقومية والإقامة، ومؤلف ممتاز فى تاريخ الأدب الإنجليزى، وجرب على التأكيد مفهوم إنجلترا، ووجده لا غامضا ولا عسير الفهم.

نعم من الممكن أن يمتد مجال البحث واسعا وعريضا أمام الأدب المقارن، وبعض الموضوعات الهامة الخاصة به، مثل: تأثير الموشحات الأندلسية فى الآداب الأوربية فى العصر الوسيط وقصة الاسراء والمعراج فى الآداب الإسلامية، وتأثير لغة التوراة الشعرية أو أفكار أرسطو فى عصر النهضة الأوربية، ترعب باتساعها، وتتطلب أكواما من المعروفة والعمل، ومن الصعب أن يقوم بها شخص واحد، وكل ذلك إلى جانب ما تضفيه مادة الموضوع من صعوبات فى ارتباطاته غير المرئية، وتجاوزات تقديره، وتعقد العلاقات والاتجاهات، وضعف بعض العلاقات، واستحالة توثيق عدد كبير من الحقائق الضرورية، وما يترتب على ذلك. وكل ذلك حق، ولكنه لا يتصل بالعلم نفسه، وإنما بقدرتنا وكفاءتنا، والمأمول أن تتطورا مع الزمن وأن نصبح أكثر قدرة واستعدادا وصلاحية لما ينتظرنا فى هذا المجال من أبحاث.

وثمة اعتراض آخر يوجه إلى الأدب المقارن، وهو أنه يهتم بكتاب الدرجات الدنيا. والملاحظة جديرة بالوقوف عندها، ولنا عليها بضع تحفظات، إلى جانب أننا لسنا على التأكيد بصدد نقص أو عيب، لأن دراسة أعمال كتاب لا ينتمون إلى أية طبقة جديرة بالاعتبار قد يكون بالغ الأهمية، إذ قد يمثل حلقة ضرورية، ووثيقة معبرة، لتصوير عقلية العصر، أو فضوله، أو ذوقه. وثمة مبرّر آخر أشرنا إليه من قبل، وهو أن الأدب المقارن، وتاريخ الأدب بعامة، يستهدف الحقيقة العلمية، ومتعة المعرفة، وليس دراسة ما هو ممتع ونافع وجميل. فالمقارن قد يعير اهتمامه لأعمال قليلة الأهمية، ولمؤلفين من الطبقات الثانية أو الثالثة أو ما دونهما لأنها تخدم بعامة غاياته، وهى تاريخية وليست جمالية، وبالطبع فإن التاريخ يعرف آراء وأحكاما تتفاوت فى قيمتها، وحين نقول إن توفيق الحكيم قلد برنادشو فى «بجماليون»، فإن ذلك لا يعنى أنهما من طبقة واحدة، وكل ما هنالك أنهما يثيران نفس الاهتمام.

إن الأدب المقارن، كأديبنا الجاحظ إن صح التعبير، يلتقط مادته أنى وجدها، ولا يقلل من قيمة الأعمال الكبرى أنها فى جانب منها تحتذى نماذج لا قيمة لها، أو تقلد أعمالا متوسطة، ومهمة المقارن أن يفسر النجاح والفشل، والبدايات الغامضة، والشهرة الكاسحة للأعمال الخالدة، وذلك لا يعنى بحال الخلط بين القيم، وكل ما هنالك أن الباحث قد يجد نفسه مضطرا حين يبين قدر عمل أدبى أن يستخدم وثائق أدبية أقل قيمة وأحيانا لا تندرج تحت أية طبقة أدبية.

واتهموا الأدب المقارن بأنه يلتقى مع تاريخ الأفكار، أو هو صورة له، لأن العمل الأدبى فيما يرون يفقد معناه الأدبى حين ينتقل إلى لغة أخرى، ولا يبقى منه فى اللغة الجديدة التى انتقل إليها غير الأفكار، لأنها وحدها تقبل الانتقال. والواقع أن الكاتب عندما يحتذى عملا أجنبيا لا يقنع منه بالأفكار وحدها، وإن كانت هذه أسهل انتقالا، كما ألمحنا من قبل وأسهل دراسة بالتالى، ولهذا تبدو مع التأمل السطحى أنها وحدها التى تنتقل إليي اللغة الجديدة، ولكن من الذى يستطيع القول بأن شكسبير، أو راسين، أو موليير، وغيرهم ممن ترجمت أعمالهم إلى اللغة العربية مرة أو أكثر، وشاعت بين آلاف القراء، كتابا وشعراء ومفكرين، لم يتأثروا بغير أفكارها ولم ينقلوا عنها إلا هذه. أليست عبارات: فلان يلعب بالنار، ولا جديد تحت الشمس، ولعب دورا، ورجل الساعة، ومئات غيرها من التعابير أجنبية مترجمة ولم تكن تعرفها العربية من قبل، وإن اتسعت لها عن طريق المجاز والكناية؟.

وأخيرا، اتهموا الأدب المقارن بأنه لا يتناول العمل الأدبى نفسه وهو عمق القضية وجوهرها فى الأدب، وإنما يحصر نفسه فى مشكلات خارجية تتصل بالمصادر والتأثيرات والذيوع والشهرة وهى قضايا لا يجب أن تحتل المقام الأول من اهتمامه، وحين تحكم عليه مناهجه بأن يبقى فى نطاقها فإنما تحكم عليه بالعقم. وهو اتهام ساقط بدءا، لأن الأدب المقارن لا يتخذ بدءا مادته من العمل الأدبى نفسه، وليس هذا موضوعه، وإنما مهمته أن يضيف إليه معارف جديدة وأن يوقظ فينا الفضول الأدبى، أو يشبعه، وأن يثير فينا الاهتمام بجوانب لا يعرض لها تاريخ الأدب متعمقا، وأن يدفعنا إلى تفسيرات، والبحث عن أسباب، لولاه لظلت خفية لا تثير باحثا، ولا تسترعى أى انتباه.

على أن الوقوف فى وجه الأدب المقارن، وإنكار دوره المستقل فى الدراسات الأدبية، لا يقتصر على عدد من النقاد فحسب، يتناثرون على مساحة واسعة من الحياة الثقافية العالمية، وإنما هناك مذهبان نقديان يهتمان بالعمل الأدبى فى ذاته، ومن ثم يقفان بطبيعتهما من الأدب المقارن فى نهاية الطرف المقابل له. وأول هذين المذهبين هو:

● الشكلية الروسية:

أقل المذاهب النقدية شيوعا فى العالم العربى، مع أنها لعبت دورا هاما فى الحياة الأدبية العالمية، على الأقل فى الربع الأول من هذا القرن، وجاءت وليدة مناخ روسى خاص فى البدء، ذلك أن الأجيال التى دخلت الجامعات الروسية عشية الحرب العالمية الأولى لم تكن سعيدة بمناهج دراسة التاريخ الأدبى فى منحاها الموسوعى، وقليلا ما يهتم بالقيم الجمالية، أو بالنقد الانطباعى، وهو قليل الصلابة والجدية، فقام جماعة من طلبة الدراسات العليا فى جامعة موسكو بتأسيس حلقة موسكو اللغوية، صيف عام ١٩١٤، وتهدف إلى تنمية الدراسات اللغوية والشعرية، وفى عام ١٩١٦ أسس جماعة من اللغويين ودارسى الأدب فى مدينة سان بطرسبرج (لينتجراد فيما بعد)، جماعة دراسة الشعر OPOYAZ[٧] ومع نهاية العقد الثانى من هذا القرن بدأ التقارب بين الجماعتين، وأعضاؤهما جميعا من الشباب، وسوف يصبحون فيما بعد من رواد الفكر النقدى فى نطاق هاتين المدرستين أو خارجهما، وانضم إليهما عدد من كبار النقاد اللغويين الكبار، أمثال: ج. فينوكور، ورومان جاكوبسون وغيرهما، فازداد نشاطهما، وصدر عنهما العديد من الكتب والدراسات النقدية واللغوية، تجاوزت النطاق المحلى، وأصبحت حجر الزاوية فى دراسات حلقة براغ اللغوية، ولو أن هذه تميزت عنها بالبحث فى الميدان اللغوى، وارتبط نشاطها به، وذاع صيتها فى العالم كله، وكان واسعا، فيما عرف بالبنائية، وفى نظرية النقد الجديد فى الولايات المتحدة الأمريكية.

---

(٧) كلمة مكونة من الأحرف التى يتشكل من مجموعها عنوان الجماعة فى اللغة الروسية، فالحرف الأول يشير إلى جمعية، والثانى والثالث تبدأ بها كلمة شعر، والأحرف الثلاثة الأخيرة اختصار لكلمة لغة.

ومن هذه الاتجاهات الثلاثة، حلقة موسكو وجماعة الشعر وحلقة براغ، ولد ما سوف يعرف بالشكلية الروسية.

ارتبطت الشكلية فى البدء بالحركة الطليعية فى دعوتها إلى التجديد، ورفض الماضى، والاهتمام بلغة الفن وأدواته، وكان رد فعلها ضد النقد الانطباعى عنيفا، واعتبره الشكليون مسرفا فى الذاتية ومغرضا، وكذلك كان موقفهم من النقد الموسوعى، ورأوا أن الأدب فن لغوى فى المقام الأول، وأن علم الأدب يجب أن يدرس ما هو أدبى فحسب، لغته وإيقاعها، وما يرتبط به من عروض وقافية، وأولوا الجانب الصوتى فى الشعر اهتماما بالغا، فهم يدرسون أشكاله، ويحصون أصواته المترددة، ودور مستوياته كلا فى بنية العمل الأدبى.

كان الأدب نفسه يستأثر باهتمام الشكليين، أما الظروف التى أحاطت به فلا تعنيهم، لا شخصية الأديب، ولا البحث فى طبيعة التجربة الإنسانية، ولا الحياة نفسها مجسمة فى القصيدة.

وبعد انتصار ثورة أكتوبر الاشتراكية عام ١٩١٧ واصل الشكليون نشاطهم فى إيقاع متوتر، وزادت نشراتهم عاما بعد آخر، ووسعوا حقل دراساتهم، لأن الماركسية لم تكن أحكمت قبضتها على الأدب، ولم تضق ببقية المذاهب النقدية الأخرى غير الماركسية، وبخاصة عندما تعرض قضاياها فى إطار علمى موضوعى، لا يمس النظام السياسى ولا يعرض مبادئه للخطر. وهكذا اهتم الشكليون كثيرا بمعانى اللغة الأدبية، وفرّقوا بين لغة الشعر الموسيقية، تبعث من جديد، وتأخذ الألفاظ فيها دلالة أقوى إيحاء وحيوية، بعد أن كانت جامدة متحجرة فى المعاجم، وبين لغة النثر فنيا أو علميا، وسرعان ما كانت لهم دراسات قيمة عن الاستعارات والصور والأساليب التقنية التى يستخدمها كاتب ما، وعن القضايا الجمالية والتركيبية وغيرها.

ثم تجاوزوا هذا المستوى من التحليل واهتموا بمشكلات الرواية، والرواية القصيرة، والقصة بخاصة، وكانوا طلائع فى دراسات منهجية لكثير من الجوانب التقنية فى هذه الأنواع الأدبية، وفرقوا بين خصائص كل نوع منها، وأشكال بنائها، وأهمية عنصر الزمن فيها، وهم أول من فرق بين الفحوى والعقدة، وأن الأولى

تكون جانبا من البناء الفنى نفسه، والثانية أسلوب يستخدمه الروائى أو القصاص، وأن الفحوى يمكن تلخيصه فى كلمات قليلة، أما العقدة فلا تلخص ولا تشرح، لأن هذا يشوه العمل الروائى.

منهج الشكلية الروسية وصفى فى جوهره، وهم يفضلون له هذه الصفة على أية صفة أخرى، مثل النفسى أو الاجتماعى، من نعوت تشى بأن العمل الأدبى غير مستهدف فى ذاته، على حين أنهم يرونه شيئا منعزلا، ذاتيا، مكتفيا بنفسه، على هامش أية تاريخية. وقد ساد هذا التصور الشكلى للعمل فى المرحلة الأولى، ولكنه لم يحافظ على نقائه طويلا، فاعترف تينيانوف الناقد الشكلى صراحة «بأن الحياة الاجتماعية تدخل فى ترابط مع الأدب بمظهرها الكلامى قبل أى شىء».

وهكذا بدأت الشكلية تتطور، وحل مكان تطرف المرحلة الأولى اتجاهان شغلا مكانا رئيسيا فى نظرياتها: أن العمل الأدبى لا يمكن أن يقتلع من سياقه التاريخى الأدبى، وأن امكانية التعاقب زمنًا ضرورية لتحليل الظاهرة الأدبية على نحو دقيق، ولفهم الديناميكية الأدبية بخاصة، أى أن تحليل العمل الأدبى على نحو دقيق لا يمكن أن يتجاهل الديناميكية الذاتية لأسلوب الكاتب، ومعرفة هذه تتطلب أن نأخذ التطور التاريخى فى الاعتبار، أى معرفة التاريخ الأدبى، بل وبقية الأعمال الأخرى للمؤلف، لأنها كلها، رغم استقلالها النسبى، «تعبير عن إحساس خالق فى فترة تنمية عضوية».

وأكثر من هذا. إن تحليل عمل أدبى أسلوبيا يتطلب أن نوازن بينه وبين أعمال أخرى سابقة، لمؤلفين سابقين، سواء أكانت من النوع الأدبى نفسه أم من أنواع أدبية أخرى، وذلك يتطلب معرفة سابقة وقوية بالقواعد السائدة فى العصر الذى تمت فيه عملية الإبداع، والتى تحكم استخدام هذا اللفظ دون غيره، والإقبال على تقنية معينة وترك أخرى، والقواعد النحوية والبلاغية المرعية وغيرها إذ لا يستطيع الناقد تقييم الجدة، ووظيفة الأشكال الأدبية بدقة، إلا إذا عرف كيف يستخدم المعاجم النوعية للغة الأدبية بنفس الطريقة التى استخدمها بها المؤلف نفسه، وهى مهمة تكون أكثر سهولة عندما يواجه الناقد عملا أدبيا معاصرا له، أما الأعمال السابقة على عصره فوسيلته الوحيدة إليها أن يتوصل إليها عن طريق المعرفة التاريخية.

إن دراسة الأسلوب فى الأعمال الأدبية أمر جوهرى، ولكن هذه الدراسة ليست منفصلة عن مشكلات التأريخ الأدبى والتطورات الأدبية، ويصعب فهم أى عمل أدبى دون معرفتها، وهو ما يفسر لنا العناية التى خص بها الشكليون ما يدعونه أدب الجماهير، أى الأعمال التى من الدرجة الثالثة أو الرابعة، ويرون أنها تفسر فى أحايين كثيرة أساليب التطور الأدبى وأسبابه على نحو أفضل مما تستطيعه الأعمال الأدبية الكبرى. ويؤكد تينخانوف، من جانب آخر، على ضرورة أن نأخذ فى الحسبان تحليل العلاقات بين الأنساق الأدبية والأنساق الأخرى المجاورة لها، وبخاصة الحياة الاجتماعية، حتى نفهم التعبير الأدبى جيدا.

غير أن الشكلية، وقد ارتضت وجود علاقة بين نسق الحياة الاجتماعية والأنساق الأدبية، أبعد ما تكون عن حصر هذه العلاقة فى نطاق السببية المؤثرة، ويعبر موكاروفسكى بوضوح عن موقف الشكليين من هذه القضية، فيقول: «كل تغيير فى الأبنية وليد عوامل خارجية: مباشرة نتيجة الضغط الفورى للتغيير الاجتماعى، أو غير مباشرة بتأثير تنمية حدثت فى مجال ثقافى آخر مواز كالعلوم، أو الاقتصاد، أو السياسة، أو اللغة، أو غيرها. إلا أن طريقة مواجهة هذا التحدى الخارجى المحدد والشكل الذى يعطيه هذا التحدى أصلا، يتوقف على عوامل مرتبطة بالبناء الفنى».

* * *

لا نكاد نبلغ عام ١٩٢٤ حتى يبلغ ضيق المثقفين الماركسيين مداه بمبادئ جماعة دراسة لغة الشعر، فتعرضت لهجومات عنيفة، نظرية ومنهجا، وأحكم الحزب الشيوعى قبضته على الحياة الروسية، وكل المظاهر الفنية الأخرى، وألزمها طابعه واتجاهه ومبادئه، وبدت الشكلية إلحادا فى مواجهة الماركسية، وأخذت تتنفس حياتها كل يوم على نحو أشد صعوبة، وأخيرا دفعوا أنصارها والمدافعين عنها إلى الصمت، أو أكرهوهم على الاعتراف صراحة بأخطائهم وضلالاتهم.

وقريبا من عام ١٩٣٠ احتضرت الشكلية الروسية، ولفظت آخر أنفاسها، لتصبح تاريخا يروى، ولتتحول بذورها المثمرة التى تخلفت عنها إلى تيارات أخرى، أخذت طابعا مغايرا، أهمها مذهب نقدى جديد، يختلف معها فى أشياء كثيرة، ويتفق

فى بعض القضايا والغايات، أهمها، وما يعنينا منها موقفه من الأدب المقارن، وأعنى به:

● **النقد الأمريكى الجديد:**

بينما الشكلية الروسية تتهيأ للغروب نشأ فى الولايات المتحدة الأمريكية، فى الثلاثينيات من هذا القرن، ما أطلق عليه اسم النقد الجديد، وكان ذا أثر بالغ فى تعديل سير النقد وتدريس الأدب فى جامعات الولايات المتحدة، وأثر بقوة فى قطاعات كبيرة من النقّاد فى أوربا وأمريكا اللاتينية.

بدأ المذهب على يد مجموعة من النقاد متجانسة، ومنظمة، وتدافع عن مجموعة من الأفكار ومناهج من العمل المشترك، وسرعان ما توزعتهم السبل، وتفرقت بهم الطرق، وسجلوا تنوّعا مذهبيا واسعا نسبيا بين شخصياتهم، ولم يعد لهم برنامج محدّد ومقبول من الجميع. ومع ذلك يمكن، تبسيطا للدراسة، أن نتحدث عن مجموعات بينهم، أوضحها مدرسة الجنوب، وهم الذين عاشوا فى جنوب الولايات المتحدة، ومارسوا نشاطهم فى جامعاته، وأنشأوا مجلات تعبر عن آرائهم، وتلاقوا على نحو ما حول مفهوم مشترك عن الثقافة والإنسان، بمعنى تقليدى ورجعى، يحمل طابع الجنوب المحافظ، ورغم ما بين أعضائها من تفاوت فى الظلال، فقد دافعوا عن عدد من المبادئ الجمالية والنقاط المنهجية المشتركة، وقاوموا أشكال النقد التى رفضتها الشكلية أيضا، من الانطباعية والثقافية الموسوعية، ودافعوا عن شعر يناهض الرومانسية والتعبيرية، برىء من غثاء الذاتية والشعور، واقترحوا لتحليل الأعمال الأدبية مناهج وتقنيات تشبه ما عند الشكليين.

كان من أبرز مبادئهم، ويهمنا بخاصة لأنه يقف من الأدب المقارن فى الجانب المقابل، أن النقد الأدبى لا يمكن أن يكون صورة للدراسات الأدبية التى تهتم بالخلفيات التاريخية وسيرة المؤلف، ومشكلات المصادر وغيرها، ودافعوا عن تحليل يستهدف فى جوهره النص الأدبى خالصا، وغايته فهم الطريقة التى يستخدم فيها كل عمل أدبى اللغة، لأن التنقيب عن المصادر والتأثيرات، والمذاهب والحركات، لا يقودنا إلى معرفة بناء قصيدة أو رواية ولا يفسر وظيفة الصورة والرمز والإبهام

والسخرية والتناقضات الظاهرية، وباختصار كل ما يميز العمل الأدبى نوعيا، ولهذا فإن تحليل النقد الجديد وصفى بأكمله تقريبا، بطىء جدا، ومفصل، ويقع على العناصر العديدة التى تتكون منها الآلة اللغوية، أو على العمل الأدبى معتبرا فى جملته.

ولهذا فإن على الناقد أن يدرس قيم الكلمات المتعددة ودلالاتها، وإبهام الألفاظ وتوترها، ودور أدوات النحو كالوصف والفعل واسم الفاعل، وغيرها من صور العمل، وأن يعطى اهتماما أكبر للاستعارات والرموز السائدة أو التى التجأ إليها الأديب، والألفاظ التى تمثل حجر الزاوية ومعانيها، وما يبرره السياق، والأساليب البلاغية المستخدمة، والإيقاع والتناسق، والمبادئ التى تحكم هندسة العمل الأدبى، والتقابل، وغيرها. والأساليب التقنية المستخدمة فى تكوين الرواية أو المسرحية، وحتى ملامح الشخصيات وخلق المناخ، والموضوعات الرئيسية والهامشية، ونمو الموضوعات وغيرها. وهكذا تصبح لنا مع النقد دراسة مجهرية، تُخضع العمل الأدبى لتحليل مشابه لما يقوم به عالم الفيزياء حين يخضع المادة، أو العالم اللغوى الحديث حين يحلل الكلمة.

ومع ذلك، لا يمكن القول أن ثمة قاعدة محكمة تطبق على كل الأعمال الأدبية دون تفاوت أو اختلاف، لأن لكل عمل ملامحه الخاصة التى تتطلب من الناقد ردّا مناسبا، أى أن المنهج النقدى يجب أن يقوم على الاستقراء لا الاستدلال. والفرق بين الناقد المعد جيدا ومن يعوزه كل تكوين ويعتمد على حدسه، أن الأول على خلاف الثانى، يواجه العمل الأدبى مسلّحا بمجموعة من المعارف الخاصة عن الظاهرة الأدبية ومنهجية النقد، فيستطيع أن يحلله بقوة وعلم وتوهّج، مما ليس فى إمكان الناقد الهاوى، الذى ينقصه الإعداد، مهما كان ذكيا وحساسا.

كثيرون من أنصار النقد الجديد يجهلون الظروف التى أحاطت بالعمل الأدبى، ويدرسونه فى غيبة أى عنصر ذى طابع تاريخى، وهو ما يفسر لماذا يفضل النقد الجديد الشعر الغنائى على نحو واضح، ويظهر اهتماما أقل بالرواية والمسرحية، لأن هذين النوعين الأخيرين يرتبطان بالتاريخ أكثر من ارتباط الشعر الغنائى به.

وكما حدث فى الفترة الثانية من تاريخ الشكلية الروسية، فإن بعض ممثلى النقد

الجديد الأكثر اعتدالا يعترفون بضرورة أن نأخذ فى الاعتبار الظروف التاريخية التى أحاطت بالعمل الأدبى، لكى نصل إلى تحليل دقيق له.

لا يتجافى **النقد الجديد** عن تفسير العمل الأدبى انطلاقا من ترجمة صاحبه فحسب، وإنما يتجنب أيضا، وبشدة، أن يسقط فيما يدعوه بعض النقاد القصد الزائف، أى الاعتقاد بأن المعنى الحقيقى للعمل الأدبى يتركز فى نية مؤلفه، وأن إنجاز النقد الأكثر أهمية أن يتوصل إلى هذه النية، أو الغاية إن شئت.

إن النقد الأدبى، فيما يرون يجب ألا يختلط بالدراسات اللغوية أو الأخلاقية أو الاجتماعية، أو أى نوع آخر من الدراسات. ذلك أن كل طلاب المعرفة تقريبا يمكن أن يجدوا فى الأدب مواد تهمهم، يمكن أن يجدوا فى شعر **امرئ القيس** ما يفيد دارس الجغرافيا، وعند **الجاحظ** ما يعين على التأريخ لعلوم الطبيعة والتجربة، وعند أبى **حيان التوحيدى** مواد وفيرة عن تقاليد الشعوب، وغير ذلك كثير. وما من شك فى أن الناقد يجب أن يحيط خبرا بهذه المواد التى أفاد منها الفنان، غير أن مهمته كناقد تقوم على تمثل العمل الأدبى أدبا ومناقشته.

يهدف النقد الجديد إلى تأكيد استقلال النقد الأدبى، ويحدّد مهمته بأنها دراسة العمل الأدبى فى ذاته، وليس وثيقة ذات طبيعة اجتماعية أو أخلاقية أو فلسفية أو غيرها. والتأكيد على استقلال النقد مرتبط بالدفاع عن استقلال الأدب، وهو مبدأ مجمع عليه من دعاة النقد الجديد، وجاء رد فعل ضد النقاد الذين حملوا اسم **الإنسيون الجدد** ولعبوا دورا هاما فى الثقافة الأمريكية خلال الأعوام الأولى من القرن العشرين، وعلى رأسهم **إرفينج بيبيت**، وضد النقاد الذين يستلهمون الماركسية أو الاشتراكية، أو دعاة الأدب المقارن، لأن الإنسيين يربطون الأدب بالأخلاق والنظام والتقاليد، والماركسيين ورفاقهم يضحون به على مذبح الثورة الاجتماعية، والمقارنون يفتشون عن المصادر والتأثيرات.

الأدب مستقل لأنه يقدم شكلا خاصا من المعرفة، لا يختلط بالمعرفة العلمية أو الفلسفية أو التاريخية، ولأنه يستخدم اللغة بطريقة خاصة، يخلق معها أبنية لا تشبه أخرى. والتأكيد بأن الأدب لا يختلط بالدين أو الأخلاق أو العقائد أو الفلسفة أو غيرها لا يعنى أن نقف بالأدب عند الشكل فحسب، وأن نبتعد به عن الحياة أو

الإنسان، وأن نرتكب أخطاء دعاة الفن للفن، وهو اتهام يوجه أحيانا لدعاة النقد الجديد، وهم يرفضونه دائما، لأن العمل الأدبى فيما يرون تعبيرا عن تجربة محددة من الحياة، وله دون شك صلاحية التأثير فيها، ولكنه يعبر عن التجربة ويمارس تأثيره بطريقة خاصة به، ولن يتاح له أن يقوم بدوره هذا إذا لم يحقق وظيفته الجمالية فى المقام الأول. وحين تخلق القصيدة حياة متخيلة، وتبدع عالما مفترضا، فإن ذلك لا يعنى بالضرورة أنها تهرب من الواقع، وفى هذا يستخدم الأديب عناصر فلسفية وأخلاقية ودينية وتاريخية، ولكن هذه العناصر تمتزج فى تكوين جمالى يخضع لغاية فنية، يمكن أن نفسرها بدقة، وأن نقيّمها على نحو جيد، فى نطاق هذا السياق فحسب.

باختصار، يمكن أن يدرس المؤرخ أو الجغرافى أو عالم الاجتماع، أو السلالات البشرية رواية أو مسرحية أو قصة أو قصيدة، وأن يقف المقارن عند أصول العمل الأدبى البعيدة أو القريبة، ولكن مثل هذه الدراسات ليست لها أية صلة بالنقد الأدبى، الذى يجب أن يهتم بما هو جوهرى ونوعى فى الشعر أو المسرح أو الرواية، ونوعية مستواها الجمالى.

● ردّ على المذهبين:

كلا المذهبين كما رأينا، الشكلية الروسية والنقد الأمريكى الجديد، يقف عند العمل الأدبى فى ذاته، ويراه شخصيا بلغته، وغاية درسه أن نفهمه، ويعتبران كل ما عداه عرضيا وهامشيا، ومن ثم فإن المشكلات المتصلة بالتبعية والتأثير والشهرة ليس لها أهمية فى ضوء هذا التحديد، إلا إذا أخذناها على أنها تساعد فى الفهم، وهم لذلك لا يديرون ظهورهم للموازنات، لأن هذه لا تأخذ العلاقات السببية فى الحسبان.

غير أن ثمة فارقا بين المذهبين، فالمشكلة لا تهتم بترجمة المؤلف، ولا بالأفكار السائدة أو حركة المجتمع، وتنظر إلى العمل الأدبى من حيث أنه لغة تنهض بوظيفة جمالية، على حين أن النقد الأمريكى الجديد يأخذ موقفا أوضح تردّدا فى هذا المجال، فهو لا يدين الدراسة التاريخية تماما، والكثرة من أتباعه تحاول التوفيق بين

التاريخ الأدبى والنقد الأدبى وفيما يتصل بالأدب المقارن يدافعون عن فكرة أن وظيفته ليست فى أن يستنتج، وإنما فى أن يوازن بين متشابهات دون أن يذهب إلى ما وراء ذلك من البحث عن علاقات سببية.

هذا اللون من الدراسات الأدبية الذى يستخدم الموازنة أعطى نتائج رائعة أحيانا، وفتح الباب على مصرعيه، وبأوسع مما يجب، أمام الحدس كمنهج عمل، ومعه نستطيع أن نفعل كل شيء، إذ يكفى أن أقرر أن نفسى تحدثنى أنه توجد علاقة بين «مسرحية محمد» لفولتير ومسرحية توفيق الحكيم التى تحمل الاسم نفسه، أو بين قصائد الرومانث الإسبانية والقصائد المنسوبة إلى أوسيان، وبعد الحدس، والانطلاق منه، فإن كل شيء يتوقف على ذكاء الباحث وكفاءته الشخصية، فإذا كان يتمتع بقدر كاف من المعلومات الواسعة لكى يقضى بحق بين المفاهيم والأفكار المتقابلة، وإذا كان يمتلك قدرا عاليا من موهبة النقد وحدته، تسمح له بأن يختار آراءه بطريقة يعتمد فيها أساسا على النصوص التى صنّفها، وإذا كان قبل ذلك كله يمتلك الموهبة الأدبية، وبدونها لا يساوى العمل النقدى شيئا كثيرا، فإن رأيه سيأتى فى الغالب منصفا، إذا لم نقل مثيرا ومشوقا.

أشهر من استخدم هذا المنهج أورباخ فى كتابه Mimesis، وهو نموذج فى مجاله، فقد درس فى روعة مختارات من الأدب العالمى، أو إن شئت عددا محدودا من الأعمال الأدبية الخالدة، وطبق عليها منهجا واتجاها فى البحث شخصيين للغاية، كى يحقق سلسلة باهرة من النتائج الجوهرية لتطور فن الأدب بعامة، وأحرز نجاحا عظيما دون شك، ولكنه نجاح لا يبرهن على امتياز المنهج، بقدر ما يشى بحدس الباحث وظروفه الشخصية المواتية. وفيما عدا هذا فإن مجرد الخاطر بأن عشرين عملا أدبيا، مهما تكن، يمكن أن تلخص تطور الأدب أمر بالغ الخطورة، ويفترض أن نفهم مسبقا أن ما عداها حشو وزيادة، وأن مستوى القيمة الأدبية لها بالغ الوضوح والتأكد والتميز والدقة، بقدر لا يدع شكا فيما يتصل بالقاعدة، أو الرأى الذى يحكم الاختيار.

غير أن العلم، إذا كان ممكنا أن نتحدث عن العلم فى مجال الأدب، لا يصح أن يخضع للعامل الشخصى كلية، ومع أن أحدا لا ينكر أهمية الحدس وضرورته، لكن

واجبنا أن نجعل منه شيئا مؤكدا حين يحتك بالواقع، بأن نمر به عبر التاريخ، أو إن شئت من خلال علاقة سببية. ولكن النقد الجديد حين يعرض للعلاقة لا يقصد إليها فى نفسها، وإنما ليتعمق فى الموضوع، وليكتشفه من خلال وحدة العمق فى نطاق عالمية الفن، وفى كل الحالات لا يجب أن ننسى أبدا أن ما يعتمد على مجرد الحدس فحسب فإن النتيجة التى ينتهى إليها تظل فى هذا النطاق أيضا.

إن العمل الأدبى ليس ما هو الآن فحسب، وإنما أيضا ما كان عليه، وما سوف يصير إليه، وذلك أمر يختلف عن دراسة نوعه، أو ترجمة مؤلفه، أو استعاراته وصوره، ومن هنا فإن المقارنة تلتقى مع الشكلية الروسية فى جانب، وأن اختلفا فى جوانب أخرى، لأن هذه فى أواخر أيامها، قبل أن تتلاشى، أوشكت أن تمد يدها إلى جانب هام مما يتناوله الأدب المقارن بالدرس، وبدأت تقترب منه كثيرا فى نهاية تطورها، وفيها بعد سنجد أن الأسلوبية، وخلفت الشكلية فى مجال النقد، لم تقترب من الأدب المقارن فحسب، وإنما بدأت تغزوه، وتحاول أن تضمه إليها.

إن دراسة العمل الأدبى تتم عن طريقين ممكنين: أن ندرسه موضوعا، كيانا ماديا، ولو أنها مادية بالغة الرقة، والآخر أن ندرسه موضوعا باعتبار ما سيصير إليه، نوعا وتحوّلا. والأول يعنى دارس الأسلوب، والثانى لا يدخل حتى يومنا فى أى من مذاهب النقد الأدبى، ومن حق الأدب المقارن أن يخص بها نفسه، ويجب أن نضيف فى الحال أن هذا التخصص لا يستهدف أن يستحوز على مجال التحول كله، وإنما على جانب منه، الجانب الذى يدرس جذور عالمية الأدب واتجاهاتها. أما الجانب الذى يقف عند العوامل الداخلية، أسبابا وتأثيرا، فسوف يدعها لتاريخ الأدب والنقد الأدبى.

وهنا نصل إلى التحديد الثالث، والممكن، للأدب المقارن، وربما كان هذا التحديد يعبر على نحو أفضل عن حدوده وقوته، أى أن الأدب المقارن يدرس الأدب من الوجهة التى سوف ينتهى إليها عالميا، وإذا اكتفينا بأن ننظر فى الموضوعات إلى ما هو متماثل فحسب، فلن تكون هناك صيرورة، وبالتالى لن تكون هناك سببية أيضا. فالأدب المقارن لا ينظر إلى متشابهين، ولكنه يهتم باستخراج ما هو متماثل فى عملين مختلفين، لا لأن هذه غايته، وإنما لأن تحديد التماثل يقودنا إلى فهم التنوّع على نحو

أفضل، وإذن فالصيرورة والسببية لا يتنافسان فحسب، وإنما يتبادلان، ودراسة المتشابهات المتوارثة جماليا، والتى تنطلق من إمكانية التشابه أو التطابق، تدخل فى نطاق الأدب العام، وهو ينظر إلى العمل فى تكوينه كهدف حاضر، وبالتالى فإن فكرة الصيرورة ليس لها أية صلة بالدراسة الديناميكية للعمل الأدبى.

مجالات البحث
فى الأدب المقارن

يهتم الأدب المقارن بدراسة الصلات التى تقوم بين الآداب القومية المختلفة، وما أدت إليه فى الماضى أو الحاضر، أو حتى ما يمكن أن ينتج عنها فى المستقبل، وهو أمر ليس سهلا كما يبدو للوهلة الأولى، وتتداخل فيه عناصر كثيرة، نفسية ومادية، مهما تكن ضآلة الموضوع الذى ندرسه.

فى نطاق هذا التحديد يمكن أن ندرس **المادة المنتقلة** نفسها، سواء كانت فكرة، أو نوعا أدبيًّا، أو شكلا فنيًّا، أو أسلوبا، أو صورة، أو رأيا، أو عاطفة، أو نموذجا، أو أسطورة. وسواء كان النقل كاملا أو جزئيا، وأن نمضى معها من بداية الطريق إلى نهايته، لنرى كيف وصلت: كما هى، أم تغيرّت، كاملة أم زيد فيها، أم أُنقص منها.

وقد ندرس **كيفية الانتقال** نفسها، والظروف التى تمت فيها، والعوامل التى أدت إليها. وفى هذه الحالة يمكن أن ندرس **المرسِل**، مؤلِّفا أو كتابا، ورواجه فى بلد معين، والتأثير الذى أحدثه فيه، والتقاليد التى أرساها، وهو هنا واحد، ولكن مظاهر تأثيراته عديدة.

ويمكن أن نقف عند **المتلقِّى**، فندرس المصادر التى استمد منها مؤلفه، وقد تكون كثيرة، إلى غير ما نهاية، على حين أنه واحد، والأشياء المؤثِّرة فيه عديدة.

وأخيرا يأتى دور **الوسيط** الذى سهّل عملية الانتقال، وهذا الوسيط قد يكون كتابا، أو أى مطبوع آخر، أو مؤلِّفا، أو أديبا، أو تأثيرا وتأثُّرا أو غيرها وسوف نعرض لكل واحد منها على حدة.

● **الكتب والمطبوعات:**

تضطلع الكتب بدور هام فى نقل الأفكار وإشاعتها بين لغة وأخرى، وقد تترجم

كاملة، أو معدّلة، أو ملخّصة، أو تجيء في شكل منتخبات تضم روائع أكثر من أديب، أو تحملها صحف ومجلات تروج خارج موطنها الأصلي. وطريقنا إلى ذلك ما أدلى به المؤلف نفسه عن ثقافته وجوانبها، وتأثره بكاتب ما، أو بثقافة بلد بعينه، وهي تصريحات يجب أن تخضع للشك والنقد المنهجي، فقد يرسل بها صاحبها ادعاءً ليوهم غيره أنه عالمي الثقافة، وكثيرون من أصحاب الشعر الحر على امتداد العالم العربي يزعمون أنهم تأثروا فيما يقولون بالشاعر الإنجليزي إليوت، في هذا الجانب من أشعارهم أو ذاك، دون أن يدعم دعاواهم تميز في لغة الشاعر، أو ترجمة لأعماله، أو أية ملامح أخرى تشي، ولو قليلا، بأنهم تمثلوا شعره أو حتى عرفوه.

ومن جانب آخر، لا ينهض الصمت حجة على أن الكاتب لم يتأثر بغيره، فقد يؤثر المتلقي أن يمر بذلك دون إشارة إليه، لاعتبارات شخصية أو نقدية، كأن يكون كاتبا كبيرًا أو شهيرا، أو ليوهم أنه أصيل في إبداعه تماما، وبخاصة حين يكون في مطلع حياته الأدبية، أو لأنه غير واع بمصطلح التأثر، فهو يفهم منه النقل أو الاقتباس أو السرقة، والأمران جد مختلفان. ويمكن للمرء ـ مثلا ـ أن يجد في البناء الروائي لبعض روايات بلزاك الفرنسي وبعض روايات نجيب محفوظ، أو في ما تكتب فرانسواز ساجان ويكتب إحسان عبد القدوس من قصص، جوانب من الشبه تتجاوز حد الصدفة، وتدخل في نطاق الدراسة المقارنة، رغم أن أيًّا من الكاتبين العربيين، وهما التاليان، لم يصرح بأنه في كتاباته قد تأثر بأحد.

وحين نفتقد اعتراف الكاتب يمكن أن نستدل على تأثره بشواهد من ثقافته نفسها، كأن يكتب بعض مؤلفاته بلغة أجنبية، فتقوم شاهدا لا ينكر على تأثره بأدبها، فنحن نعرف أن الأشرف قانصوه الغوري سلطان مصر، المتوفى ٩٢٢ هـ = ١٥١٦ م، نظم بعض موشحاته وأشعاره باللغة التركية، وأن عددا من شعراء الفرس مثل بندار الرازي، المتوفى ٤٠١ هـ = ١٠١٠ م، كان ينظمون أشعارهم باللغات العربية والفارسية والديلمية. وكان السهروردي، شهاب الدين يحيى، وقُتل عام ٥٧٨ هـ = ١١٨٣ م وهو فارسي، يؤلف بالعربية والفارسية على نحو سواء.

وفي الأندلس جمع يهودي يدعى موسى سفردي، اعتنق الكاثوليكية عام

١١٠٦م، وحمل اسم بدرو ألفونسو، وتوفى فى تاريخ غير معروف، مجموعة من الحكايات العربية، ثم ترجمها إلى اللاتينية مع شىء من التصرف باسم «تربية العلماء»[١]، وعُرِف عن الفيلسوف القطلونى الإسبانى رايموندو لُـل، (١٢٣٥ ـ ١٣١٥م)، أنه كتب بعض مؤلفاته باللغة العربية، ثم ترجمها فيما بعد إلى القطلونية أو اللاتينية[٢]، وكتب أوسكار وايلدالإنجليزى روايته «سالوميه» باللغة الفرنسية، وحرّر فولتير الفرنسى رسائله الفلسفية باللغة الإنجليزية. وفى عصرنا الحديث كتب الدكتور أحمد ضيف روايته «الشيخ منصور» باللغة الفرنسية، وكتب مصريون آخرون فى لغات أخرى مختلفة غير العربية، وكل ذلك يقوم شاهدا على تأثر الواحد منهم باللغة الأجنبية التى ألف فيها.

وتقدم الدوريات والمجلات المتخصصة مادة لا بأس بها فى هذا المجال، حين تتحدث عن الكتّاب والشعراء الأجانب، وتنشر آراءهم أو تسلّط الضوء على أفكارهم، وقد اضطلعت مجلة «تراث الإنسانية» التى كانت تصدر فى مصر فى الستينيات والسبعينيات بدور باهر فى هذا المجال قبل أن تتوقف عن الصدور، ومن قبلها قدّمت مجلات البلاغ الأسبوعى، والسياسة الإسبوعية، والرسالة، والثقافة، والهلال، والمقتطف، وأدب ونقد، وغيرها، فصولا قيمة عن الأدب الأجنبى والأدباء الأجانب. وتصدر فى الكويت «الثقافة العالمية: مجلة تترجم الجديد فى الثقافة والعلوم المعاصرة»، وتظهر مرة كل شهرين وصدر العدد الأول منها فى المحرم ١٤٠٢ هـ = نوفمبر ١٩٨١، ولكنها جاءت فى مادتها دون بقية مطبوعات الكويت الأخرى، إذ يشوب الترجمة فيها عجمة واضحة، إلى جانب غلبة القضايا العلمية الخالصة فى أبحاثها، وتوجد أخرى مثلها فى سوريا. وتصدر العراق مجلة شهرية باسم «الثقافة الأجنبية»، وتعنى بشئون الأدب فى العالم.

وعرفت أوربا فى القرن الثامن عشر وما بعده مجلات متخصصة فى هذا الجانب، مثل: «الجريدة الأجنبية»، و«مجلة أوربا الأدبية»، وازدهر هذا اللون من المجلات

(١) درسنا هذا الموضوع تحت عنوان: «حكايات عربية مهاجرة» فى كتابنا: نحو أدب إسلامى مقارن.

(٢) انظر دراسة قيمة عن هذا الفيلسوف الإسبانى الشهير، وعن الأصول العربية لفلسفته فى كتابنا: دراسات أندلسية: فى الأدب والتاريخ والفلسفة، ط٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧.

فى القرن التاسع عشر، وأوضح مجلاته «العالمين»، وصدر العدد الأول منها عام ١٨٢٨ م، ولا تزال توالى الصدور حتى يومنا، وتمثل مصدرا طيبا لهذا اللون من الدراسة، فقد ظلت على امتداد تاريخها تتحدث عن كثير من الكتاب غير الفرنسيين، وبخاصة فى أعوامها الأولى وتفسح صفحاتها لهم، وتقدمهم لقرائها، وبذلك ألقت ضوءا كاشفا على منزلتهم لدى الجمهور الفرنسى فى تلك الأيام، وكان نشر مقال فيها لمؤلف أجنبى يعد شهادة اعتراف به فى فرنسا، والرجوع إلى الفهرس التحليلى لها يكشف عن مؤشرات هامة فى هذا المجال، وقامت «المجلة الفرنسية الحديثة»، ولو أنها أحدث تاريخا، بدور مشابه بهذا.

ويمكن للباحث العربى أن يدرس الدور الذى اضطلعت به هذه المجلات، كأن يدرس الأدب الأجنبى فى مجلة الرواية، وقد توقفت من زمن طويل، وكانت تصدر عن دار الرسالة، أو فى مجلة المقتطف أو غيرها من المجلات التى أشرنا إليها، وهى دراسة تتطلب من الصبر أكثر مما تتطلب من النبوغ، ودورها أن تمهد الطريق للمقارِنين، وتسهل عليهم مهمتهم، وتصلح للمبتدئين، ويمكن أن تكون رسائل لا بأس بها لدرجة الماجستير.

● **الكتّاب والمؤلفون:**

إن تأثير كاتب فى آخر من أبسط المسائل التى يمكن أن يعالجها الأدب المقارن. فثمة طرفان: مرسل ومتلقى، وهما محدّدان، سواء كان الاثنان، أم أحدهما، كاتبا فردا، أو جماعة، أو أدب أمة بأسرها، أو مذهبًا أدبيا. والنصوص موضع الدرس قد تكون كثيرة أحيانا، ولكنها محدّدة على أية حال، ويمكن الإلمام بها كاملة على وجه التقريب، ويتم التأثير مباشرة أحيانًا، وعن طريق الوسطاء أحيانًا أخرى، ويقوم هؤلاء بدور هام فى التمهيد والتأثير، بأفكارهم ونقدهم، أو بأشخاصهم وذواتهم.

وما دمنا بصدد دراسات أدبية فليكن انطلاقنا من الأدب نفسه، من النصوص وما يقع بينها من تشابه يحمل على الظن بأن هناك صلات بين الكاتبين أو الكتّاب، وتبدأ مهمة الباحث هنا بالكشف عن هذه الصلات وتحديدها زمنًا ومكانا للوصول إلى إمكانية التبادل، وقد يغنى عن ذلك اعتراف صريح من المتأثِّر بأنه أعجب

بأفكار الكاتب الأجنبى، أو قلّده، كما نجد عند **محمود تيمور** فى اعترافه بأنه سار على خطى **تشيخوف**، ومثل هذه الاعترافات يجب ألا تؤخذ على عِلاتها دائما.

مع وجود التشابه، وغيبة الاعتراف بالأخذ أو التقليد أو التأثر، يتضاعف الجهد فى إثبات الصلة التاريخية، لأن التشابه بين النصين كثيرا ما يخدع الباحث ما لم يكن مسلَّحا بالوعى والإدراك، فيقع فى مهابط من الخداع والضلال، ويخلط بين التأثر والتشابه، ومن هنا ينبغى التثبت فى النصوص، فلا نقول بالتأثير ما لم يكن التشابه بينها واضحا فى التصوير، أو عميقا فى الفكرة، ولا يمكن أن يُعزى إلى الصدفة وحدها، أو إلى تشابه المناخ عند الكاتبيْن، أو أنه من المواضيع المشتركة بين القرائح الإنسانية، أو يرجع إلى تشابه الضواغط القومية، أو إلى ظروف شخصية أو خارجية، أو ثمرة تطور طبيعى انتهى إليه فكر المؤلف وفنه، ولدينا المثل واضحًا فى المشابه العديدة بين قصائد الشاعر العربى **أبى القاسم الشابى** والشاعر الإنجليزى **وردز وورث**، وهذا أسبق، ولكن الأول لم يقرأ له شيئا لأنه لم يكن يعرف الإنجليزية، ولم يقع على شىء مما ترجم له فى الصحف والمجلات المصرية، وهو يسير على أية حال.

على أن تشابه النصوص ليس الدليل الوحيد على التأثير، فقد يتأثر الشاعر فى قصيدة أو مسرحية بشاعر آخر، والكاتب فى رواية له بأخرى أجنبية، أو كلاهما بكتاب أجنبى من نوع أدبى مختلف، ويحدث هذا أكيدا، ثم لا نجد فى إبداع أحدهما فقرة واحدة تشبه فقرة أخرى فيها أفادا منه، مع أن المتلقى أفاد من المرسل قطعا، ولكنه تمثل ما قرأ، وهضمه، وأحاله إلى شىء من ذاته، وكان هذا حال **عباس العقاد** دائما، ومذهبه أيضا. وفى هذه الحال يكون طريقنا إلى إثبات التأثير شىء آخر غير النصوص، كتحليل العواطف، أو الأسلوب، أو المواقف أو غيرها. فقد يكون الأمر مجرد آراء، أو عواطف، انتقلت من ذهن إلى آخر، بغضّ النظر عن الصورة الفنية التى عبرت عنها، وإثبات هذا التأثير شائق، ولكنه مرهق ومعقد، لأنه يتألف فى الواقع من عناصر مختلفة، تتجمع عند المتلقى على نحو يختلف عما كانت مجتمعة عليه عند المرسِل، ومهمة التأريخ الأدبى أن يعيد عزل هذه العناصر ليرتبها من جديد، فى نظام آخر، أدنى إلى التلاؤم مع ما يرمى إليه من التأريخ للرواية أو المسرحية أو غيرها.

وقد يجيء التأثير من كاتب عظيم فى جماعة أدبية، أو مدرسة بعينها، أو نوع أدبى محدّد، ومثل هذه الدراسة أكثر فائدة من اللون الذى سبق، وهو تأثير كاتب فى كاتب، فهنا تنمحى الخصائص الشخصية، ويبدو الجوهر المشترك واضحا، كأن ندرس تأثير موباسان فى القصة الواقعية العربية، أو تأثير شيللى فى شعراء الرومانسية العرب، وقد يترك أديب واحد تأثيرا قويا فى بلد أجنبى، خلال حياته أو بعدها، حين ينفذ إلى بعض مناطق الأدب أو الفن فى بعض البلدان، ويحدث فيها أثرا إيجابيا واضحا، كالأثر الذى تركه إليوت فى الشعر العربى المعاصر، أو تأثير الكاتب الدانمركى لودفيج هولبرج، ١٦٨٤ ـ ١٧٥٤، فى الملهاة الألمانية فى القرن الثامن عشر.

طبيعى أن تتجه دراسة المقارنين إلى هؤلاء الكبار أكثر مما تنصب على غيرهم، وفيها قد يقتصرون على تتبع الصدى الذى أحدثته بعض التجديدات الأجنبية فى المبدعين والنقاد وفى جمهرة القراء، كالدراسة التى قام بها بوفى عن «ڤولتير وإيطاليا»، وفيها أظهر الأثر الذى طبع به الأديب الفرنسى الكتّابَ الإيطاليين، أو كتاب هنرى پير عن «شيللى فى فرنسا»، وفيه يبيّن ما يدين به الشاعر الإنجليزى للفرنسيين وما أعطاه للفرنسيين أيضا، أو مثل كتاب بلدنسبرجيه عن «جوته فى فرنسا». وكثيرا ما يتناولون كل نواحى الموضوع، فيدرسون الاكتشاف والشهرة، والترجمات، والنقد، والتقليد، والتأثيرات، وقد تتناول بحوثهم قرونا بكاملها.

* * *

يتناول الباحث حين يدرس تأثير كاتب، أو كتاب، أو نوع أدبى، أو أدب بأكمله، فى بلد أجنبى، مدى معرفة البلد الأجنبى بهذه الكتابات، أو بتعبير أوضح مدى انتشارها، فيمهد لذلك ببيان العوامل التى أدت إلى تكوين الصلات بين الكاتبيْن، أو الكتّاب، أو الآداب، وأدت إلى هذه القرابة الأدبية، واللقاح الفكرى، وهى علاقات تنشأ عادة من الاحتكاك السياسى أو الاجتماعى أو الثقافى، كالذى حدث بين الأدب العربى والآداب الأوربية على أرض فلسطين خلال الحروب الصليبية، أو بينهما على أرض الأندلس، أو بين الأدبين العربى والفارسى.

وقد تكون العوامل التى ربطت بين أدبين أو كاتبين مجرد وسطاء مهدوا بكتاباتهم

للتعريف بالبلد، أو بالأدب الذى يدعون إليه، وقد يتم الانتشار بلا وسيط، بأن يشيع النص الأدبى نفسه، فى لغته الأصلية، وهو ما يندر فى البلاد التى لا تهتم باللغات الأجنبية، ويكثر حين تكون هذه البلاد مهيأة لتعلم لغات غيرها والاهتمام بها، لأسباب جغرافية، أو تاريخية، أو دينية، كانتشار كتاب باللغة العربية فى البلاد الإسلامية غير المتحدثة باللغة العربية، أو باللغة الفرنسية فى إيطاليا خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، أو باللغة الإنجليزية فى مصر فى مطلع هذا القرن، أو بالفرنسية فى لبنان، أو الجزائر، أو المغرب حتى يومنا هذا.

يغلب أن يكون انتشار العمل الأدبى عن طريق الترجمة، ويؤدى هذا إلى نتائج مختلفة، فقد يقبله النقاد، ويعجب به القراء، ويتأثر به الأدباء، فيزداد انتشارا، وهو أمر يمكن أن نتوصل إليه من عدد الترجمات التى تمت له، والطبعات التى ظهرت من كل ترجمة، وعدد المرات التى مُثِّل فيها على المسرح إن كان من هذا النوع الأدبى، وعدد المقالات الأدبيـة التى تناولتـه، ولهجة هـذه المقالات، وردود الفعـل التى أدت إليها، وهذه تمثل الجانب الآخر من المواجهة، حين يلاقى الخصوم، ويواجه بالهجوم، وتثور حوله المناقشات، ويترك النجاح صداه فيما يقتبس الملتقى من العمل الأدبى: تعبيرات، أومواقف، أوحركات. ويمكن أن نقيس أهميته أيضا بما يدفعـه فى شرايـين اللغة المتلقية من ألفاظ وتعابير وصور.

ويعرض الباحث للطريقة التى وصلت بها المعلومات الأدبية إلى الوسط المتأثِّر، وكيف عرفها هذا الوسط، هل عن طريق الترجمة، أم اطلع عليها فى نصوصها الأصلية؟ وما نوع الترجمة التى اطلع عليها المتلقِّى، هل كانت أمينة على النص المترجَم أم تصرّف فيها المترجِم، وما مدى هذا التصرف، وما مسلك المتلقى حياله؟.

يرى بعض النقاد أن الأدباء لا يقلدون غير الأشياء التى يحملون بذورها فى أعماقهم، من أفكار كامنة، وعواطف مستترة، وهو رأى صحيح إلى حد ما، ومن الخطأ أن نسرف فى تطبيقه أو نبالغ، فنظن أن الكتاب جميعا لا يتأثرون إلا بما يلائم ميولهم الفطرية، لأن من الحق أيضا أن داخلهم يثرى، ويتشكّل، تحت الضغط وتوالى التأثير، والاحتكاك، وكلها عوامل تدفع إلى الوجود باتجاهات ما كان لها أن

تتم لو لم توجد هذه العوامل، فالتأثيرات الأجنبية تسهم أيضا فى تهيئة الفرص أمام الإمكانات المختلفة المستقرة فى أعماق الكاتب، لكى تنشأ وتتكون، وتأخذ طريقها إلى الظهور.

على أن ثمة خطرا يهدد الدراسات التى تتناول تأثيرا كليًّا، أو تخلط بين ألوان مختلفة من التأثير، حتى لو صدرت عن كاتب واحد، تتمثل فى أن ما كان عند المرسل نموا فكريا، وتطورا منسجما، يصبح عند المتلقى مجموعة من التأثيرات المختلفة، لا تجمعها صفات مشتركة.

أما وقد وصلنا إلى هذه النقطة، فمن الأوفق، ليصبح العمل أدق، أن نلقى نظرة على التأثير بمعناه الدقيق فى الأدب المقارن، وأن نفرّق بين ألوان مختلفة منه.

● **دراسة التأثير:**

التأثير أروج مصطلحات الأدب المقارن ذيوعًا، وعادة تُلمح مصادر الأدب المقارن إلى عدم الخلط بينه وبين **الشهرة**، أو **النجاح**، أو**الحظ**، دون أن تقدم شيئا واضحا يعاون على التمييز بين هذه المصطلحات.

يمكن القول بدءًا أن له أكثر من مفهوم، وأروجها ما يشير إلى علاقة مباشرة من أى لون، والتى يمكن أن تقوم بين المرسِل والمتلقى، فدراسة تأثير **إليوت** فى الشعر العربى المعاصر ـ مثلا ـ تعنى أن ندرس ما ترجم من أعماله إلى اللغة العربية، وأعمال مقلّديه، والصلات الشخصية بينه وبين من قلّدوه، إن وُجدت، وما وُجّه إليه من نقد، والدراسات التى نُشرت عنه فى العالم العربى، أى أن تأثيره يساوى مجموعة العلاقات المباشرة بينه وبين الأدب العربى. وهذا المفهوم لمصطلح **التأثير** قد يلتقى مع مصطلح **الشهرة**، ولكن يظل الفرق بينهما واضحا، لأننا حين نتحدث عن الشهرة، نعنى الانتشار، ونشير إلى الجانب المادى من العلاقات المباشرة فحسب، إلى تنوعها، ونماذجها، وتوثيقها، على حين أن مصطلح التأثير يضيف ظِلًّا نوعيا، وإدراكا نقديًا للمشكلة، ويمكن القول إن دراسة الشهرة مهمة مقارنة إحصائية، على حين أن دراسة التأثير مهمة أدبية.

أما فكرة **النجاح** فتبدو قليلة الأهمية بالنسبة إلى الأدب المقارن، ولتاريخ الأدب

بعامة، رغم أنها بدأت تروج منهجيا، وتجد الاهتمام من مقارنين عالميين أمثال فان تيجيم ويلند بسبرجيه. ويعنى النجاح قوة الشهرة، أو الانتشار، أو بعبارة أوضح أن يبلغ هذا درجة عالية. فهو لون من الاستقبال يمكن استخدامه منهجيا لقياس شعبية عمل أدبى محدّد، ونستخدم فيه معلومات ذات طبيعة إحصائية خالصة.

وكقاعدة عامة، تكون النجاحات الأدبية سطحية فى الأغلب، وقصيرة الأجل، وتجىء وليدة شيوع «موضة» ما، أو حادثة معينة، كأن يحصل الكاتب على جائزة نوبيل، أو أية جائزة أخرى ذات طابع دولى، أو جائزة قومية كبيرة ومحترمة، أو موت الكاتب، أو ملاحقته واضطهاده، أو اتخاذ أية وسيلة عنيفة ضده. ومن الواضح أن العمل الناجح ينمى فى الجمهور الرغبة فى التقليد، ومن ثَمَّ يتحول النجاح إلى تأثير، وقد أدى نجاح «آلام فرتر» لجوته إلى موجة من التقليد عُدّت حُمّى، ولم يأخذ المقلِّدون النموذج الأدبى الحقيقى للعمل الأصلى وحده، وإنما ركّزوا على العناصر المثيرة فحسب، ومثله دون كيخوته لثرفانتيس، وربنسون كروز لدانييل دى فوى، ولأن موجة تقليدها أخذت طابعا وقتيا لم تخلق تاريخا، ولو أنها أفسحت، فيما بعد، المجال للتقليد الذى ينسخ ملامح النموذج الذاتية، وشخصيته، والجو، والمواقف، وأسلوب العمل.

ولكن النجاح الأدبى ليس شرطا ضروريا فى التأثير الأدبى، والكوميديا الإلهية لدانتى أوضح مثل على هذا، فإنها لم تحدث أثرا قويا لا فى الجمهور ولا فى أغلبية كتاب العصر الحديث، رغم النجاح الهائل الذى حظيت به، وقلة من الشعراء فقط هم الذين يفهمونها، ويؤكدون خلودها فى نطاق التقاليد الأدبية، غير أن إعراض الجمهور عن عمل أدبى معيّن يفسح المجال عريضا أمام استنتاجات هامة فى المجالين الاجتماعى والأدبى، ومع ذلك فإن نجاح عمل أدبى أجنبى، أو كاتب أجنبى، فى بيئة ما، موضوع جدير بدراسة الأدب المقارن، ولا يهم فى شىء بعد ذلك أن يكون قد أدّى، أو لم يؤد، إلى نتيجة أدبية مباشرة أو غير مباشرة، أو حتى مشكوك فيها.

ثمة أكثر من نموذج لدراسة التأثير منهجيا طبقا للزاوية التى يمكن أن نتناول الموضوع منها: يمكن أن ندرس الذين قاموا بعملية النقل، أى الوسطاء، والمواد التى

نقلوها أو تلقّوها، وطبيعة النوع الأدبى الذى ينقلونه، والذى يمكن خلال عملية الانتقال أن يتحول من النقيض إلى النقيض، وطريقة النقل. وفيما يتصل بهذه يمكن أن نأخذ فى الاعتبار وجود ما يمكن أن نسميه معادلة مقارنة بين مرسل ومتلقى، ويمكن أن تعتبر المرسل أصلًا فى حالات الترجمة، ونموذجا فى حالات التقليد، ومصدرا فى حالات التأثير، وفى الطرف المقابل تأخذ الترجمة والتقليد اسمها الخاص بها عند المتلقى، على حين أن العمل المتأثِّر ليس له اسم خاص يمكن أن يعرف به أو يشير إليه.

والطرف الأول فى المعادلة، وهو المرسِل يمكن أن يكون مؤلِّفا، أو نوعا أدبيا، أو «موضة»، أو عصرا، وحتى أدبًا بأكمله، ويمكن أن نتحدث عن مرسل لا ينتمى إلى عالم الأدب، وإنما ينتمى مثلا إلى دنيا التاريخ أو الجغرافيا أو الفلسفة، وعندما لا يكون أحد الطرفين فردًا، كما فى حالات النوع والعصر والأدب بكامله، فإننا نقترب من علاقات التداخل. وما قلناه عن الطرف الأول يمكن أن نقوله عن الطرف الثانى من المعادلة، وهو المتلقى، أى أن الإمكانات الأربعة التى نلتقى بها عند المرسل نلتقى بمثلها عند المتلقى، ومن ثم ينتج لدينا قدر كبير من التركيبات الممكنة.

وإذا كان تصنيف دراسة التأثير يتوقف على طبيعة الشىء المنقول أو نوعه، فعلينا أن نأخذ فى الحسبان الجوانب الخمسة للعمل الأدبى التى تقبل الانتقال، وهى:

● **الموضوع** بوصفه مادة العمل الأدبى، ببنائه وتفصيلاته، وعوارضه وأحداثه، وشخصياته وملامحه.

● **الشكل**، أو النموذج الأدبى، أى النوع الذى ينتمى إليه العمل المؤثِّر، وليس من الضرورى أن يكون هو نفسه فى العمل المتأثِّر.

● **التعبير**، ومصادر الأسلوب والصور الأدبية، وباختصار الثوب الأدبى الذى اكتساه العمل، ويعتبر أكثر ذاتية، وأقل تشابها مع العمل المؤثر.

● **الأفكار والمشاعر**، وتشمل الإضافات الفكرية من أى لون.

● **الشهرة الواسعة**، والنغم المميز، الذى يكوّن الطابع الذى لا يخطئ لشخصية الكتّاب العظام الفنية.

ليس من الضرورى أن نلتقى بهذه العناصر كلها، فى العمل المتلقِّى دفعة واحدة، وإذا نوى باحث أن يقع عليها كذلك، وهو شىء من الصعب تخيّله، فيمكن القول سلفا بأننا بصدد ترجمة وليس تأثيرا، لأن التأثير يقتصر فى معظم الحالات على جانب منها أو اثنتين، كأن يُفتن المؤلف بجانب واحد من العمل الذى يحتذيه، كبناء عقدة القصة، أو بالجديد فى الأسلوب، ويشغل بذلك عن أفكاره أو النظرة الكلية إليه، وطبعا يتفاوت التطبيق تبعا لتفاوت القضايا، وعلينا أن نأخذ دائما فى الحسبان، وقبل أن نبدأ العمل، أن تعدّد المقاييس يؤدى بالضرورى إلى نتائج محدّدة.

وفيما يتصل بالطريق الذى سلكه **الانتقال**، يجب أن نأخذ فى الحسبان إمكانية **انتقال مباشر**، من مؤلف إلى مؤلف، بواسطة الاتصال، والعلاقة الشخصية، والتراسل، والقراءة أو **انتقال غير مباشر**، وهى حالة تتطلب وجود وثيقة أدبية، أو وسيط من أى لون، أو **انتقال مبهم**، وفى هذه نعالج أفكارا التقطها المتلقِّى خارج نطاق العلاقات المباشرة وغير المباشرة، من مصادر غير محدّدة، يستحيل علينا تحديدها لجهلنا بها، أو لأننا بصدد إضافات جماعية، أو أفكار يمكن اعتبارها مشاعة، وفى هذه الحالة الأخيرة نفترض وجود موجة أدبية، أو مناخ سائد وضاغط يدفع بالمؤلف فى هذا الطريق، أى أننا بصدد علاقات متداخلة، فيما يحتمل، تسربت من خلالها علاقة اتصال كحالة خاصة.

● **أنواع التأثير:**

ثمة ألوان شتى من التأثيرات الأدبية تختلف فيما بينها، وتجىء منفردة ومجتمعة، فإذا اجتمع عدد منها كنا بصدد أحد التأثيرات الكلية القومية التى ندرسها تحت عنوان الشهرة، كأى شىء يزداد فهمنا لعناصره حين ننظر إليه جملة.

من الكتّاب مَن أثّروا بشخصيتهم الفكرية والروحية أوّلا، ثم بصورتهم الواقعية أو الخيالية التى تستخرج من كتاباتهم، ولا نعنى هنا الشخصية المادية وما لها من سحر فى نظر المعاصرين أو اللاحقين، على نحو ما عرفوها أو ما خُيِّل إليهم

كذلك، وإنما نعنى الشخصية الروحية التى نلمحها من خلال مؤلفات الكاتب، وجزء كبير من التأثير الذى أحدثه **جان جاك روسو** يعود إلى افتنان القارئ بصراحته، وعطفه على الإنسانية واستبساله فى الدفاع عنها.

والذين جاءوا بعد **اللورد بايرون** فتنوا فيه بصورة الملاك الساقط، القلق، الذى فقد الثقة بالنفس، ويئس من الحياة، فى لهجة مؤثرة وقاتمة، أو ساخرة، وفى بلاغة عاطفية ورقة حالمة. والجانب الأكبر من افتنان القارئ، عربيًّا أو غير عربى، **بالمتنبى** شاعر العرب الأكبر، يعود إلى اعتزازه بفنه شاعرا، واحترامه لقدره إنسانا، وشموخ كبريائه متعاليا فى مواجهة معاصريه.

ومثل هذا يمكن أن يقال عن فكر **فولتير** الساخر، وفلسفة **يونج** المتشائمة، وزهد **أبى العلاء** المتأمِّل، وجلال **جوته** الأولمبى، وسخرية **هاينى** المؤثرة، وعاطفة **ابن زيدون** الصادقة، ولذة **بودلير**، أو **أبى نواس**، الخبيثة، وكلها اتجاهات فكرية، بغض النظر عما ينطوى عليه إبداعهم، أو تحويه كتبهم وتبشر به، لما لها من تأثير محقق على القراء، وبالتالى تأثير عميق فى الأدب.

ومن الكتاب من كان تأثيرهم تقنيا خالصا، فاقتدى بهم الآخرون فى الأنواع الفنية التى أوجدوها من عدم، أو بعثوها بعد اندثار، أو أحيوها بعد موات، دون أن يكون لآرائهم أو اتجاهاتهم تأثير فى الحياة، فأبدع **مقدم بن معافى** الموشحات التى عمت العالم كله، شرقيّة وغربيّة، على امتداد العصر الوسيط وما تلاه، وكذلك كان دور **بديع الزمان الهمذانى**، أو **ابن دريد**، فى خلق فن المقامة، **وشكسبير** فى بعث المسرح جنسا، **وكورناى وراسين** فى أسلوب مآسيها، **وملتون** فى ملحمته، و **والتر سكوت** أبو الرواية التاريخية فى العصر الرومانسى، **وإميل زولا** خالق الرواية الطبيعية، وغيرهم كثيرون شقوا طرقا جديدة للنشاط الأدبى، وكانوا نماذج اقتدى بها اللاحقون، سواء عاصروهم أو جاءوا بعدهم.

ومن الكتّاب من يمد مقلّديه من الأجانب بالموضوعات، وقد ظلت إسبانيا بتاريخها الإسلامى والمسيحى، والصراع الذى شهدته أرضها، وفكرها، بين المسلمين والمسيحيين، تمد أوربا كلها على امتداد قرن من الزمان تقريبا، من ١٥٧٠ إلى ١٦٦٠م، بمواضيع المسرحيات والمواقف من المآسى والملاهى، وكان هذا اللون من

الاقتباس، وينصب على مادة الأثر الفنى، ولايكاد يستحق اسم التأثير فيما يرى فان تيجيم، قد شاع فى القرنين السادس عشر والسابع عشر على نحو واسع، ثم انحسرت موجته بعد ذلك، لأن النقد الحديث يراه سرقة، ويتخذه دليلا على العجز فى الخيال، وهو ما يخجل منه الكتاب المعاصرون، ولايعمدون إليه إلا فى حالات نادرة، على حين أن الكلاسيين لايرونه عيبا، لأنهم لم يكونوا يهتمون كثيرا بالأصالة والابتكار، على نحو ما أوردناه فيما سبق، وإنما كانوا يهتمون بطريقة معالجة الموضوع نفسها.

قد يكون تأثير الكاتب فى الأجانب بأفكاره التى يذهب إليها ويدين بها، وهو لون من التأثير مستقل عن غيره، وعلى جانب كبير من الخطورة، على نحو ماأثّر ماكيافلى ومونتسكيو فى السياسة، وفولتير وروسو فى الفلسفة، وبوالو وليسينج وشيلر فى الفن والنقد.

وقد يكون التأثير فى الأجانب إخصابا للأخيلة باكتشاف ميادين جديدة، واستحداث أطر غير معهودة، ومناظر، وأجواء، وزخارف، وأوساطا اجتماعية، وعصورا كانت إلى ذلك الحين مجهولة، فقد حمل الرومانسيون أوربا إلى شرق يطفح باللذة، ويعج بالأسرار، مع قرصان مهرة، وأسيرات جميلات، وباشوات مرعبين، وأهواء محمومة، تحت سماء زرقاء صافية، ودفع شارلز ديكنز قرّاءه دفعا إلى الحياة المظلمة البائسة، يحياها صغار الموظفين، وتعساء الأطفال فى هذه المدن الهائلة، صخرية القلب والعواطف، وفجرّ أمواجا من الشعر تستثير العطف فى كل مكان، وحملنا زولا إلى عالم مرعب فظ، غارق فى العمل والفسق والبؤس، تسيرّه غرائز الإنسان وأهوائه.

وفيما يتصل بالتأثيرات الأدبية الكبرى نلقى أنماطا مختلفة منها، قد تجتمع أحيانا، وتقع على المتلقى مرة واحدة، وقد تمسه على فترات متعاقبة ومتوالية، على نحو ما حدث فى تأثير شكسبير على الأدباء بعده، فقد أثرّ فى بداية أمره بموضوعاته، ثم بقالبه المسرحى، ثم بتحليله النفسى، وبأفكاره أخيرا، وكان روسو صاحب تأثيرات خاصة ومتنوعة، تبعثرت فى جبهات عديدة، فكان فى مرحلة ما قبل الرومانسية رسول الحرية والثورة فى كل البلدان، وكان بالنسبة إلى المرّبين داعية

الأراء التربوية الخصبة، ويراه الثائرون مشرّع الديمقراطية، والروائيون رائد الرواية العاطفية الشخصية والأخلاقية، وهو بالنسبة إلى الجميع الفنان الذى كشف عن جبال الألب الرائعة.

وكل دراسة تُعنى بتأثير معين عليها أن تُعنى بفصل هذه العناصر بعضها عن بعض.

بقى أن نشير إلى أن الحديث عن التأثير لا يعنى دائما علاقة بسيطة بين سبب ونتيجة، فقد لحظ النقاد مثلا أن الشاعر الروسى **ميخائيل ليرمنتوف** (١٨١٤ - ١٨٤١) أخذ عن مواطنه الشاعر **بوشكين** (١٧٩٩ - ١٨٣٧) عروض الشاعر الإنجليزى **بايرون** (١٧٨٨ - ١٨٢٤) غير أن بوشكين مرّ سريعا بأشعار بايرون فلم يتأثر منها بغير العروض، ولكن ميخائيل ليرمنتوف لم يقنع بما أخذ عن مواطنه، وإنما درس بايرون بنفسه مباشرة، ومن ثم يمكن القول أن الشاعر الإنجليزى أثر عليه من جانبين، أحدهما جاءه غير مباشر، وإنما تلقاه من خلال التقاليد الأدبية فى وطنه، والتى تسربت إليها تأثيرات بايرون عن طريق بوشكين، والآخر التقطه مباشرة من بايرون، وهو ما لم يقع عليه بوشكين، أو وقع عليه ولم يتأثر به، من مادة الشاعر الإنجليزى أو موسيقاه، أو صوره وأحاسيسه.

ومن الأوفق أن نذكر أن المقارن يجب ألا يفرق بين العامل الإيجابى والسلبى فى التأثير الناتج عن العلاقة وأن ينطلق من واقع نفسى مفاده أن المرسل لا يلحظ عادة أنه كذلك، والشيء نفسه يمكن أن يقال عن المتلقى فهو لا يدرك أنه تابع وليس مستقلا، والاستثناء الوحيد من هذه القاعدة يتمثل فى المدارس والجامعات، لأن الصلة بين الأستاذ والطلاب واضحة ويشعر بها كلاهما، وهنا يتراجع التأثير ليترك مكانه للتقليد، وفى مثل هذه القضية لا نعطى الأهمية للأستاذ بوصفه مرسلا، لأن الجوانب الجمالية تلعب دورا ثانويا فى هذه الحالة، على الأقل فى المرحلة الأولى من البحث، وإنما تجرى المقارنة على ما عند المستقبلين، وأعنى بهم الطلاب، لمعرفة ماذا كانوا وكيف أصبحوا.

● **التأثير والتقليد:**

وإذا كان ممكنا أن يختلط التأثير فى جانب منه بالشهرة، أو النجاح، أو الحظ، فمن الممكن أيضا أن يختلط بالتقليد، وفى هذه الحالة فإن الظلال التى تفرّق بين الفكرتين يمكن أن نجملها فى أن **التقليد** يتصل بتفصيلات مادية، مثل ملامح البناء الفنى، والفصول والأبواب، أو الأساليب والاستعارات المحدّدة، على حين أن **التأثير** يشى بوجود نقل أقل مادية، وأكثر صعوبة فى تحديده، تبعا لتغير الشكل، ونظرة المتلقى الفنية والفكرية.

ويمكن أن نقدم تحديدا آخر أكثر وضوحًا لكلا المفهومين، بأن نعتبر التأثير تقليد لا شعورى، والتقليد تأثُّر مقصود، ومن ثم فإن التأثير أمر جوهرى يعدّل شخصية المؤلف الفنية، ويجعل المتأثر ينتج عملا ذاتيا بالضرورة، ولا يقتصر على التفاصيل الفردية أو الصور أو الاستعارات، أو حتى المصادر، ولو أنه يشملها جميعا، فهو شىء يتسرب إلى العمل الفنى، ويتخلله، ويظهر من خلاله جملة، ولا تدخل فى نطاقه النقول الحرفية، والمثل الواضح لهذا **لا فونتين** الفرنسى، فقد تأثر فى خرافاته بكليلة ودمنة، ومع ذلك ليس ممكنا أن نذكر أن فى عمله ملمحًا واحدا يمكن أن نعده تقليدا أو نسخًا.

وفى هذا النطاق تعرف الولايات المتحدة بالذات وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، طائفة من الشعراء، يجىء على رأسهم **روبرت لويل**، يستخدمون فى الشعر شكلا خاصا من التقليد يطلقون عليه هذا الاسم نفسه: Imitation، ويكتبون قصائد تكاد أن تكون ترجمة حرة لقصائد أجنبية، ومع ذلك يعدونهم فى عملهم هذا مبدعين أصلاء، وليسوا مقلدين. وقد فعل الشاعر الألمانى **جوته** شيئا قريبا من هذا فى «الديوان الشرقى الغربى»، وكذلك صنع **عزرا باوند**، و**برتولد بريخت**، وجانب كبير مما أُخذ على **إبراهيم المازنى** فى قصائده، من أنها منقولة عن الشعر الأجنبى، عن هاينى والشعراء الإنجليز بخاصة، يمكن أن تدخل فى هذا الباب.

● **التأثير العكسي:**

نفهم من هذا المصطلح، وتسميه آنة بليكيان **التأثير السلبي**، ظهور اتجاهات جديدة تجيء رد فعل لآراء واتجاهات فنية محدّدة، وكان الباحث فى علم الاجتماع الأدبى **روبير إسكاربيه** يطلق على هذا النوع من التأثير «الخيانة الخالقة» ويفهم منه أن تولد ظاهرة ما من الفهم الخاطئ لعمل أدبى محدد، تشيع وتتخطى الحواجز بأنواعها، اجتماعية، أو مكانية، أو زمانية، ويضرب المثل لذلك برواية روبنسون كروز، فقد تحولت إلى أدب أطفال، على حين أن رواية «أليسيا فى بلاد العجائب»، تأليف لويس كارول، وكتبها للأطفال، تلتقى مع أذواق الكبار وتحظى بإعجابهم.

وخير مثال للتأثير العكسى نلتقى به عند **أمير الشعراء شوقى** فى مسرحيته «كليوباترة»، ولا يحتاج القارئ إلى جهد لكى يدرك أنها جاءت رد فعل ضد تجنى الكتاب الأوربيين على الملكة المصرية، فهو يقول ذلك صراحة فى كلمته التى ذيل بها المسرحية نفسهابعنوان «كليوباترا والتاريخ»:

«ظهرت حيّة النيل العجوز - كما نعتوها - فى هذا التاريخ وعمدته **بلوتارخوس**، وفى معظم الروايات التى استوحته واستقت من معينه، فى مظهر امرأة خطّالة، متهمة فى عفتها من حيث هى امرأة، وفى جلالها وإخلاصها لبلادها من حيث هى ملكة، مجرد:

أنثى أفنتِ العمرَ بالهوى   بهيمةُ اللذاتِ والشهواتِ

خاضعة فى كل أدوار حياتها السياسية لشهوة مذبذبة، تدفع بها رخيصة إلى كل صاحب مجد أو جاه، متصلة ما اتصلت فى هواها ببطل، منفصلة ما انفصلت عن «حطام مبعثر مستباح»، دائمة البحث عن فريسة جديدة تستل آمالها، وتسلبها جلالها، وتهيض من جناحها المحلق فى سماء المجد والخلود.. وعجيب أن تقفر حياة كهذه الحياة الحافلة بالمآسى إلا من هذا الركن الدنس، وعجيب أن لا يرى القصاص فى هذه النفس الطموح ظلا لأمل خير، أو حلم نبيل، وعجيب أن تجثم فى

كل ناحية من نواحيها رذيلة تهب المداد لهذه الأقلام».

وقد أراد شوقى أن يرد على الكتاب الأوربيين الذين عرضو، لها فى آدابهم، واخذوا من حياتها مادة لمسرحياتهم، من إنجليز وفرنسيين، أمثال: جودل، وصمويل دانيال، وشكسبير، وجون دريدن، وبرنارد شو، ولا شابل، ومارمونتل، وألكسندر سوميه، ومدام جيراردن، وآخرون. وكلهم لا يرون فيها غير امرأة شرقية تعشق الحياة ومتاعها، وتؤثر الخديعة فى صراعها على الجهد، وتسلك طريق المكر والحيلة، فصوّرها شوقى فى مسرحيته امرأة مصرية مخلصة لوطنها، تؤثره على حبيبها، وتحيا لمجد مصر، وتموت من أجلها، وتأبى أن تسام الذل، وفعل ذلك متأثرا بتجنى الكتاب الأوربيين عليها، متخذا الجانب المعاكس لهم، حتى لو أداه ذلك إلى تغيير حقائق التاريخ، ولا يرى فى ذلك بأسا، يقول فى تذييله الذى أشرنا إليه:

«أليس من حق المؤلف المصرى إزاء هذا الاضطهاد الصارخ لهذه الملكة المصرية بحكم الثلاثة القرون التى قضّاها أجدادها العظاء على ضفاف النيل، مستقلين عن كل نفوذ أجنبى، أبرياء إلا من العمل المتصل لمجد مصر ورفاهتها، مستحيلة دماؤهم قطرة قطرة إلى دماء مصرية خالصة على توالى الأيام، أليس المؤلف المصرى فى حل – مادام البحث العلمى يكشف بين الحين والحين فى هذا التاريخ المتهم عن حلقات ضائعة، أو أوهام أُنزلت منزلة الحقائق – من إنصاف هذه المصرية المضطهدة، ولو إلى الحد الذى يتفق مع هيكل هذا التاريخ المجرد، ولا يحرمها على الأقل من سمو الغاية، ونبالة القصد؟».

وقد استرعى انتباهى أننا نلتقى بالتأثيرات العكسية كثيرا فى الأدب القومى الواحد، وفى نطاق اللغة الواحدة، وبخاصة عندما يثور الأبناء على آبائهم فى الأدب، وعند تحتد حركة الصدام بين الأجيال المتعاقبة، ومن يدرس الأدب العربى فى شتى مراحله يجده سلسلة من ردود الأفعال التى لا تتوقف، بعضها يجىء سريعا، وآخر يطول به الزمن، وتبدو هذه الظاهرة أوضح ما تكون فى أدبنا الحديث، حيث يشتد إيقاع الحياة المتوتر، وتسرع حركتها الصاخبة.

● **دراسة المصادر:**

وهى تبدو سهلة للباحث المبتدئ، إذ ليس أيسر من أن تأخذ قائمة مصادر جيدة، فى لغة قومية، ولتكن العربية مثلا، وتقوم بكتابة بطاقات لكل الترجمات التى طُبعت، وفى كثير من الأحيان يتم بعضها لعمل واحد تحت أسماء مختلفة، وحتى ما كان منها مخطوطا، لأعمال أديب عظيم مثل شكسبير، فتصبح بين يديك قائمة كاملة بما ترجم من أعماله إلى اللغة العربية، أو أن تتتبّع الترجمات التى تمت لكليلة ودمنة، أو ألف ليلة وليلة، فى أية لغة أجنبية. وفائدة مثل هذا العمل واضحة دون شك، ولكننا نضيف إلى ذلك فى الحال أنها لا تصنع من صاحبها باحثا مقارنا، وحتى إذا أرفقها بتعليقات أدبية على نحو ما، لأن العمل لا يعدو فى نهاية المطاف أن يكون مجرد قائمة بالمصادر، ومع ذلك فكل الأعمال التى من هذا القبيل مفيدة حتى السيئ منها.

إن عمل قائمة بالمصادر أمر جوهرى فيما يتصل بالمقارن، ولكنه يمثل ألف باء العلم، وما هو مهم يأتى بعد هذا، حين يحاول الباحث أن يعلل ويستنتج، ويحدد الفائدة التى ترتبت على الترجمة، واتفاقها مع النماذج الأدبية الشائعة أو معارضتها لها، وأن يتبين ما وراءها: أهو اهتمام عام، أو هواية خاصة، أو التزام ثقافى، أو ضرورة مهنية، أو مجرد مجاملة اجتماعية، فحين ترجم **إميليو غرسية غومث** كتاب الأيام للدكتور **طه حسين** إلى اللغة الإسبانية، لم يكن يفكر فى أهمية الكتاب، أو جماله وروعته، أو أى شيء من هذا، وإنما كان وراءه أن المؤلف قرر أن يزور إسبانيا وهو وزير للمعارف، وفكر الإسبان أن خير تحية يمكن أن توجه إليه، دون أن تكلفهم شيئا، أن يترجموا شيئا من أعماله الأدبية، فكانت ترجمة كتاب الأيام، وكان قبلها قد تُرجم إلى الفرنسية، وكان ما طبع من الترجمة الإسبانية، فى صورة أنيقة بعض الشيء، لا يتجاوز الألف نسخة، وطبع فى مدينة إقليمية هى بلنسية، ووزّع جل هذه النسخ هدايا على من يقرأ الأدب، ومن لا يفهم فيه شيئا من الموظفين وكبار الزائرين، ورغم أن الترجمة نُشرت عام ١٩٥٤، وأن الذى قام بها من كبار المستشرقين فى عالمنا المعاصر، وأديب متمكن فى لغته، لم تطبع الترجمة مرة ثانية حتى

يومنا، ولا يعرف عنها أحد فى إسبانيا، أو مصر شيئا، وإذن فمغامرة غير مقبولة أن نرد لها أى تأثير، أو نراها مصدرا لأى عمل إسبانى.

وأن يسأل الباحث نفسه هل يتفق المترجم فى آرائه مع المؤلف، فى العمل الذى يترجمه، أو أنه يقف منها فى الجانب المقابل، وأن يحلّل أسلوبه، ويتبين مدى إجادته اللغة التى يترجم منها والتى يترجم إليها، وجو الترجمة العام، ومشاكلها اللغوية، وحلولها، وسرعتها ودقتها، واستعبادها له، وشخصيته، ومعنى الظلال التى أضافها، وإدراكها: تاريخيا وثقافيا، وتفسيرها، وأخيرا النتيجة التى أدى إليها اجتماع شخصيتين وثقافتين مختلفتين، والشهرة التى نالها العمل الجديد مترجما بعد أن تجاوز حدود وطنه. وكل هذا ليس سهلا، وأداتنا لمواجهته فكر رحب، ومن الضرورى أن نضيف أنه ليست هناك قاعدة مضطردة، ومفيدة دائما، ويمكن أن تُطبق فى كل الحالات.

يأخذ الباحث فى دراسة المصادر خطا معاكسا لخط سير دارس التأثيرات، لأنه يبدأ بالكاتب المتلقى الذى يعرفه تمام المعرفة، وبعده يمضى إلى الأدب الأجنبى الذى اختاره ميدانا لبحثه، ويجب أن يكون ملمًّا به تمام الإلمام، على الأقل فيما يتصل بالعصر الأدبى الذى يدرسه، أو الأنواع الأدبية التى تتعلق بها أبحاثه، وأن يتمتع بقدر وفير من الحس النقدى والبصيرة، يعاونانه فى عمله حتى لا يسير فيه على غير هدى، وأن يفيد من الدلائل والعلامات الموحية، وأن يفترض بعض الفروض، ويخمّن بعض التخمينات، ومع ذلك فما أكثر ما تدفع به رياح الصدفة إلى نتائج لم يكن يتوقعها.

تتفاوت دراسة المصادر بحسب العصور والبلدان والمؤلفين، فقد تصبح فى لحظة ما ضرورية وجوهرية، وقد تتراجع لتحتل مكانا ثانويا، وهى أصعب فى البحث من دراسة التأثيرات، لأن هذه تسير فى مسالك واضحة بعض الشىء، وحين تعرض للترجمة تنظر إليها كاملة أو ملخصة، صحيحة أو حافلة بالأخطاء، على حين تبدو دراسة المصادر ضربا من المغامرة، فى ظلمة الافتراضات المتاحة، والباحث عن تأثير أدب الآخرة الإسلامى فى الكوميديا الإلهية لدانتى، أو شكل الموشحات فى شعر التربادور، أو العروض العربى فى الشعر الفارسى، لديه فكرة أوضح بكثير من

الباحث عن المصادر الفرنسية لمسرح شوقى، أو الإنجليزية لاتجاه العقاد النقدى، ومذهبه فى الشعر، لأن هذه تتعدد وتتنوع، والوصول إليها يحتاج إلى جهد، والوقوف على النص المصدر يجىء فى مرحلة تالية، وإثباته يتطلب مزيدا أكبر من الجهد.

وعلى الباحث أن يعيد تكوين المكتبة المثالية للمؤلف الذى يدرس مصادره، ليحدد مجموع قراءاته وأهمية كل منها، ومكتبة **عباس العقاد** أو **أحمد أمين** يمكن أن تلقى ضوءًا كاشفا على قراءاته الأجنبية واتجاهاتها، ولكن من الخطأ الفادح أن يعتمد على الكتاب وحده، إذ ليس من الضرورى أن يجىء التأثير الأجنبى من نص فى مؤلف أجنبى، فقد يكون انطباعا بصريا أو سمعيا، أو منظرا جميلا، أو لحنا موسيقيا رائعا، أو لوحة فاتنة، أو أثرا مهيبا، ومثل هذه الأشياء كلها قد يوحى بقصيدة أو رواية، أو يثبت أفكارا وعواطف من شأنها أن تصبغ صفحة من الصفحات بلون معين، وتجعلها ذات طابع خاص.

إن من مصادر **أمير الشعراء شوقى** رحلته إلى إسبانيا، ومن مصادر الألمانى **جوته** رحلته إلى إيطاليا، ومن مصادر **مدام دى ستال** رحلتها إلى ألمانيا، ومن مصادر **محمود تيمور** رحلته إلى الولايات المتحدة وهى مصادر لابد من معرفتها عند دراسة أصحابها، وتحديد مدى ما يدينون به للآداب الأجنبية، ولما رأوا وسمعوا فى هذه البلاد، ومعها نضع يدنا على العناصر الأدبية الهامة التى تفجرت من الحياة لا من الكتب.

ثمة لونان رئيسيان من المصادر: مصادر شفوية وأخرى مكتوبة.

فالمصادر الشفوية تمثل تيارا قويا، وبخاصة فيما يتصل بالموضوعات والأفكار، فرب حكاية سمعها المؤلف، أو حديث أصغى إليه، يمكن أن يكون أساسا لصفحة فى مؤلف، أو لكتاب كامل، بل ولكل ما خلّف الكاتب من آثار، وتمثّل الأغانى الريفية، والموروثات العائلية، والحكايات التى تسمع عرضا، أصول كثير من المؤلفات الأدبية، وربّ مذهب أدبى متردد شدَّت أزرَه الأحاديثُ والمناقشات الأدبية. ولكن المصادر الشفوية، على كثرتها وشدة أهميتها، يصعب علينا غالبا أن

نحدد آثارها، لأن معالمها تندثر وتعفو سريعا، وفى هذه الحالة لابد من الاعتماد على شواهد عامة ومعروفة.

أما المصادر المكتوبة فالوصول إليها سهل، والباحثون إلى دراستها أسرع، ومن الخطأ أن نتخذ من تشابه النصوص دليلا وحيدا عليها، لأن هذه قد تخدع، كما رأينا من قبل، وقد تختلف النصوص، ولا يعنى هذا عدم التأثير، وليس ثمة ما يمنع أن يكون مصدر روايةٍ روايةً أجنبية، رغم اختلاف الموضوع والمواقف والتفاصيل، فقد يكون التشابه، والتأثير بالتالى، فى الاستلهام العام، أو عكسيا، فإذا درسنا حياة المتلقى وجدنا أن قراءته النموذج المفترض هى التى دفعت به إلى الكتابة فى هذا الاتجاه أو ذاك.

فى حالة المصادر المكتوبة يجب أن نعمد إلى التحليل الداخلى لتحديد مجالات التشابه، والوقوع على ألوان التسلسل والتعاقب، ومن الخير أن يُكمل الباحث ذلك بدراسة خارجية للظروف التى لابست الإنتاج، فيدرس حياة المؤلف، ونشأة كتابه، وهو ما يتيح له أن يفترض بعض المصادر، وأن يتحقق من وجود ما قبله منها.

ومن جانب آخر، يمكن تقسيم المصادر إلى فردية تتصل بالموضوع الذى يدرسته الباحث، وبالأفكار التى يحتويها، والأشياء التفصيلية المتصلة به، وإجمالية، سواء اقتصرت على نوع أدبى، أو أمة من الأمم، أو شاملة لمختلف الآداب.

تهدف المصادر الفردية إلى البحث عن كتاب أصلٍ لكتاب آخر من أدب أجنبى، أثرّ فى الكتاب كله أو فى جانب منه، والأبحاث التى كُتبت فى هذا المجال كثيرة فى الجامعات الأوربية، والفرنسية منها على التحديد، وحتى فى ما كان من البلاد الأوربية حديث عهد بالأدب المقارن، وهى معروفة إلى حد ما فى العالم العربى، وفى مصر منه بخاصة، ولو أنها مضطربة المناهج، تضرب على غير هدى فى كثير من الأحيان.

تندرج تحت هذا الجانب، أىِ المصادر الفردية، عدة أقسام، فتارة نبحث عن مصادر الموضوعات بالمعنى العام للكلمة، بأن نفتش عن البذرة الأولى لمسرحية ما، أو قصةٍ، أو روايةٍ، أو لكتاب مذهبى، أو نقاش أدبى، لأن الاختراع نادر فى

عالم الأدب، والدائرة التى يتحرك المبدعون فى نطاقها ضيقة، وما الإبداع إلا أن يعمد المؤلف ـ فى الأعم الأغلب ـ إلى قوالب قديمة فيصب فيها مادة جديدة، تنبع من فكره، وتتفجر من قلبه، على نحو ما عرضنا لذلك فى الفقرة الخاصة بالأصالة، وهكذا يمكن أن نبحث من أين استمد **توفيق الحكيم** موضوعات مسرحه، **ولا فونتين** مادة قصصه، **وبوكاشيو** إطار حكاياته، وحين نعود إلى الوراء فيما يتصل بالقصص سوف نجد أنها فى مجملها تغذت من ألف ليلة، والسندباد البحرى، وكليلة ودمنة[٣]. والاستفادة قد تكون من الموضوعات نفسها، أو فى الموقف والعقدة، وقد تكون الفكرة الأساسية جديدة، والإطار الفنى مبتكرا، ومع ذلك نجد فى ثنايا العمل تفصيلات هى صدى ما قرأه الكاتب هنا أو هناك.

وقد نبحث عن **مصادر الأفكار**، وهذه أهم مما سبق، ويتجلى فضل العبقرى هنا فى أنه يعمد فى معظم الحالات إلى فكرة عادية، أو بالية أو مغمورة، فى آثار مؤلف مجهول، فينفخ فيها من روحه، ويلقى عليها طابع شخصيته، فتعرفها الأجيال بعد ذلك مقرونة باسمه. إن **شوقى** يدين بكثير من أفكاره فى أدب الأطفال للكاتب الفرنسى **لافونتين**، ويدين **العقاد** فى جانب من نقده للناقد الإنجليزى **هازلت**، وهى دراسة مفيدة إلى حد بعيد فى تكوين فكرتنا عن الشاعر أو الروائى أو القصاص الذى ندرسه.

أما **المصادر الإجمالية** فتنصب على قضايا أعم، ودراسات أوسع، تتناول كاتبا من الكتّاب لا فى جزئية من عمل له، بل ولا فى عمل كامل، وإنما فى مجموع آثاره، وتتساءل: ماذا كان حظه من الآداب الأجنبية؟ ومن هم أولئك الذين نسج على غرارهم وتلقى الوحى عنهم؟ ما التأثيرات العامة التى خضع لها؟ والاقتباسات المعينة التى قام بها؟.

إن تقصِّى المصادر الإجمالية أمر شائق ومغر حين يتناول عبقرية فذة، وفكرا عملاقا، ولكن أيضا دراسة الكاتب الأقصر قامة، والأقل شأنا، ليست دون الأولى إغراء وفائدة.

---

(٣) انظر كتابنا: القصة القصيرة: دراسة ومختارات، ص ٤٦ وما بعدها، الطبعة الخامسة دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧.

يقوم هذا اللون من الدراسة على إحصاء المؤلفات التى قرأها الكاتب بدقة، ويمكن أن نستعين فى هذا بمراسلاته ويومياته الخاصة، إن كان له شىء منها، وكذلك شهادات أصدقائه، ومحيطه العائلى والأدبى، لأن هذه المعلومات تكشف لنا الجو الفكرى الذى عاش فيه الكاتب، وكيف كان يتسع أفقه الأدبى بعد ذلك تدريجًا، أو كيف ضاق وتوقف وجمد، وكيف كان يُعنى ببعض القضايا دون أخرى، وبأنواع أدبية معيّنة دون غيرها، وكل ذلك بتأثير قراءاته فى الأدب الأجنبى، وقد نقف بهذه المصادر الأجنبية عند أدب أجنبى واحد، أجاد الكاتب لغته، فندرس الأصول الفرنسية لمسرح الحكيم، أو صدى الشعر الأندلسى فى ديوان تماريت، آخر ما كتب الشاعر الإسبانى لوركا[٤]، أو ملامح الشعر الفرنسى فى قصائد نزار قبانى، أو بصمات الرواية التاريخية الإنجليزية فى روايات جورجى زيدان وهكذا..

على أن أهم الدراسات فى هذا الباب هى التى لا تقتصر فى تقصيها على أدب أجنبى واحد، بل تستعرض كل ما يدين به كاتب من الكتاب للأدباء الأجانب، وخير مثال لها كتاب بلدنسبرجيه عن «التأثيرات الأجنبية فى أدب بلزاك»، فمن خلاله يبدو لنا أن الروائى الفرنسى وقد خضع لمؤثرات أجنبية أدبية عديدة، رغم كثرة إنشغاله بالعمل، وانغماسه فى حياة زمانه، وقلة عكوفه على الكتب، فهو يدين فيه لألف ليلة وليلة العربى، وروايتى «فرتر» و «فاوست» لجوته الألمانى، وروايات والتر سكوت الإنجليزى، وحكايات هوفمان الأمريكى، وأقاصيص بوكاشيو الإيطالى، وآخرين كثيرين. وفى هذه الحالة لسنا فى الغالب بإزاء مصادر بعينها، وإنما بصدد تأثر بالمناهج الأجنبية، والفكر الأجنبى.

وهناك دراسات تحاول أن تتناول أدبا برمته، وتحاول أن تحصى مصادره الأجنبية مثل كتاب جورج صيدح عن «أدباؤنا فى المهجر»، وكتاب توكر «ما يدين به الأدب الإنجليزى للخارج»، وكتاب لورى ما جنوس عن «الأدب الإنجليزى فى علاقته بالخارج». غير أنه يخشى من أمثال هذه الدراسات أن تجىء، لفرط اتساعها، سطحية ومبتسرة.

---

(٤) ترجمنا هذا الديوان كاملا، وقدمنا له بما كشف عن أصوله العربية فى مقال نشرته مجلة الثقافة الأجنبية فى العراق.

● **الترجمة والمترجمون:**

ربّما كان الأدب وحده من بين سائر الفنون الجميلة أصعبها فى الانتقال من بلد إلى آخر، بسبب اختلاف اللغات وتباينها، وتجىء المعرفة بالآداب الأجنبية تدريجا فى شكل إشارات عابرة، أو تعريفات موجزة، أو إلماحات إلى كتّاب عظام، خلال مقالات تعرف الجمهور به جملة، أو بكاتب أجنبى عظيم، تعرض آراءه، وتقرظ فنه، ولكن المترجم، أو القارئ، لا يلبث أن يحس أن الأمر على هذا النحو ليس فيه كبير غناء، وأننا لكى نتذوّق كاتبا ما لا بد أن نقرأه، والطريق الأكمل إليه بداهة أن نقرأه فى لغته الأصلية، ولكن قلّة من الناس فحسب مهيّأة لمثل هذا الأمر، أما الكثرة الغالبة فتتمنى أن تراه مترجما فى لغتها، لتسعد بما فى أدبه من تقنية أو أسلوب أو أفكار.

وتختلف اللغات فى درجة انتشارها، وإقبال الناس على القراءة فيها، لأن تعلم اللغات الأجنبية يرتبط بعوامل عديدة، بعضها يعود إلى طبيعة اللغة نفسها، وأغلبها يرجع إلى عوامل سياسية واقتصادية وجغرافية وتاريخية وغيرها. وتأتى اللغتان الإنجليزية والفرنسية فى مقدمة اللغات الأجنبية السائدة فى غير موطنها، فقد فرض كل من الاستعمارين الفرنسى والإنجليزى، إبّان تملكهما الدنيا، لغته على أى بلد هبطه غازيا ومحتلا، وإنْ اختلفا فى المناهج، فحرص الإنجليز على تعليم أبناء الصفوة لغتَهم، وذهب الفرنسيون إلى مدى أبعد، ففرضوا لغتهم وأدبهم وثقافتهم على كافة سكان البلاد التى استعمروها، فلما انحسر الاستعمار بدأت البلاد التى كانت مستعمرة تسترد هويتها القومية، وتعود إلى لغاتها الوطنية، وتبذل فرنسا جهودا جبارة للإبقاء على ما كان لها، بتيسير الوصول إلى ثقافتها، وتمكين الراغبين فيها، وتشجيعهم عليها، وتغدق فى المنح على الطلاب الأجانب ليدرسوا فيها، وتسهل لهم الإقامة فى المدن الجامعية، وتخفض لهم أسعار وسائل الانتقال، ودخول المتاحف، وتقيم المراكز الثقافية خارج فرنسا، وتعين على انتشار صحفها وكتبها، وتقدم الجوائز لمن يكتب فى الفرنسية من غير أبنائها، وتقيم رابطة على مستوى الحكومات للمتكلمين بها، أما إنجلترا وخرجت من الحرب فقيرة ومحطمة فاكتفت

بالقليل من ذلك كله، وحلّت مكانها الولايات المتحدة فى هذا الجانب، وهى تعنى بالثقافة سلاحًا سياسيًّا مباشرا وقريبا، وتوظفها لخدمة غاياتها فى السيطرة على العالم، ومؤسساتها الثقافية، على اختلاف أنواعها، ترفع ظاهرا رايات الثقافة وشعارها، ولكنها فى حقيقتها مراكز للتجسس والتخريب.

ولم يصنع الإيطاليون شيئا من هذا فى البلاد التى استعمروها، لأنهم اعتبروها أرضا إيطالية، تمثل جزءا من الإمبراطورية الرومانية التى كانوا يحلمون بها، على الذين يقيمون فيها من غيرهم أن يرحلوا عنها، فإذا آثروا العيش فيها تركوهم على هامش المجتمع، جهالا فقراء، إلى أن يقضى عليهم التخلف، أو يريحهم الموت، وتوقف امتداد اللغة الإيطالية، واجتثت من البلاد التى كانت فيها خارج إيطاليا، بمجرد سقوط الفاشية، وتحرر هذه البلاد، ولو أن إيطاليا تحاول اليوم فى جهد متواضع، ولكنه دءوب، أن تعرف العالم بلغتها وأدبها.

ولم تنتشر اللغة الألمانية كثيرا خارج موطنها الأصلى، لأنها واجهت فى أوربا مقاومة وراءها أسباب سياسية من الإنجليز والفرنسيين، ولم يهتم الألمان أنفسهم بنشرها فى بقية البلاد الأخرى، انطلاقا من نظرة عنصرية على التأكيد، ولا تجد فى العالم العربى مثلا من يجيد اللغة الألمانية، وينقل تراثها، غير قلّة محدودة، وحتى هؤلاء لا يذكر لهم فى مجال الترجمة غير الشيء اليسير، وتعّلموا اللغة الألمانية مبعوثين من أوطانهم، ويأتى فى مقدمتهم الدكتور **محمد عوض**، والدكتور **عبد الرحمن بدوى**، **ومحمد إبراهيم الدسوقى**، والمؤسسات الثقافية الألمانية، وتتركز فى معهد جوته، ذات غايات سياسية ودعائية خالصة، أما المدارس الابتدائية والإعدادية والثانوية، ومنها فى القاهرة وحدها عدد لا بأس به، فأهدافها دينية تبشيرية محضة.

إن انتشار أية لغة بعيدا عن الغايات الثقافية الخالصة، وتأتى هذه فى المؤخرة على أية حال، يرتبط بقوة الدولة التى تتكلم اللغة اقتصاديا، وانتشار شركاتها فى العالم، أو نفوذها السياسى والعسكرى، أو بهذه الأسباب كلها، ومن هنا تأتى اللغة الإنجليزية فى المقدمة، لأن الشركات الأمريكية تبسط الآن نفوذها على مناطق شاسعة من العالم، وتجعل من الإنجليزية لغة الاقتصاد والتجارة، وعلى الراغبين فى

العمل بها أن يجيدوا لغتها، وهو أمر لا نجده مع اللغة الروسية، خارج نطاق دول العالم الشيوعى، والذين يدرسون الروسية إنما يفعلون ذلك لأسباب مذهبية أو ثقافية خالصة، رغم أن روسيا فى مجال القوة العسكرية تقف مع الولايات المتحدة على قدم المساواة، إن لم تفقها فى بعض الجوانب.

أما العوامل التى تعود إلى طبيعة اللغة نفسها، فيمكن ردّها إلى:

- سهولة اللغة نفسها فى التعلُّم.
- ثراء تراثها، وتنوعه.
- قابلية الأفراد أنفسهم لتعلم اللغات.

إن الشعوب لا تقبل على تعلّم اللغات بمستوى واحد، ويختلف استعدادها من بلد إلى آخر، فالمواطن الفرنسى مثلا مشهور بجهله الفظيع بالجغرافيا، وبأنه يتمتع بأكبر قدر من الصعاب فى تعلّم اللغات الأجنبية، وباعتقاده أن العالم كله يعرف اللغة الفرنسية، أو يجب أن يعرفها، ولا يعرف عن الإنجليزى موهبة الإقبال على اللغات الأجنبية، ربما لأنه ليس فى حاجة كبيرة إليها الآن، وإذا كانت الفرنسية لغة أوربا، والعالم تبعا، فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فقد أصبحت الإنجليزية لغتها فى القرن العشرين، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وانتشار النفوذ الأمريكى على نطاق واسع، وبدأت اللغة الروسية تزحف على أوربا، وبعض بلاد العالم الثالث، وبخاصة البلاد الشيوعية أو البلاد التى تتعاطف معها، وهى تشق طريقها فى بطء وأناة، ولكن فى ثبات ودون تراجع، رغم صعوبة قواعدها، وبعد موطنها عن شعوب كثيرة.

تتميز اللغة الروسية، وتشاركها الألمانية فى هذا، بطواعية تجعلها تتقبل فى سهولة كلمات ذات أصل أجنبى، على العكس من اللغة الفرنسية، فأهلها متعصبون لها، وتكاد تكون مغلقة فى وجه اللغات الأخرى، وعلى امتداد القرن الماضى، والنصف الأول من هذا القرن، عايشت لغات كثيرة، وبعضها يمثل حضارات عريقة، أعرق من الحضارة الفرنسية نفسها، كاللغة العربية مثلا، فى المغرب وتونس والجزائر، ولكنها لم تلتقط من هذا العالم الواسع غير كلمات قليلة، والتأثير البسيط الذى أحدثته اللغة الإنجليزية فى اللغة الفرنسية بتأثير القوات الأمريكية التى رابطت فى

فرنسا زمنا، وبتأثير السياح الأمريكيين الذى تدفقوا عليها فى أعداد كبيرة بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، أحدث ردّ فعل عنيف عند أدبائها، مما حدا بعالم مقارنة فى قامة **إتيامبل** إلى تأليف كتابه: «هل تتحدث الفرنسية ذات الطابع الإنجليزى Parlez-Vous Franglais»، حمل فيه على الكلمات الدخيلة، وسفّه من يستخدمونها.

والدول ذات اللغات المحدودة الانتشار فى أوربا مثل هولندا ودول إسكندنافيا ووسط أوربا، من أكثر الشعوب تحدثا باللغات الأجنبية، فالهولندى والسويدى مثلا يتحدث اللغتين الإنجليزية والألمانية عادة إلى جانب لغته القومية، وفى بولندا تزاحم اللغةُ الروسية اللغةَ الألمانية، وكانت قبل الحرب العالمية الثانية أكثر التصاقا باللغة الفرنسية، ويُبدى التشيكوسلوفاكيون اهتماما كبيرا بالشعر المجرى، ولكنهم لا يقرأونه فى لغته، وإنما عن طريق اللغة الألمانية.

ويتميز العربى بقدرة لا بأس بها على إجادة اللغات الأجنبية، إذا ما أتيح له أن يتسلّح لها بوسائلها المعينة، لأن اللغة العربية تكاد تضم أغلب الأصوات التى تعرفها اللغات الأجنبية الحية، وهناك أفراد يكتبون أفكارهم وإبداعهم فى اللغات الأجنبية، رغم أنهم يجيدون اللغة العربية أيضا، فكان **بشر فارس**، الشاعر المصرى، يكتب باللغتين العربية والفرنسية فى آن واحد، ونشر مسرحيته «مفرق الطرق» فى القاهرة عام ١٩٣٨، ومُثِّلت باللغة الفرنسية فى أوائل الخمسينيات على مسارح باريس وسالزبورج وفيينا، ورحّب بها **إتيامبل** فى «المجلة الفرنسية الجديدة»، وقال عنها الناقد **لان ريفارى** فى مجلة «كلمة فرنسية» إنها مقدمة مصرية لكافكا، ونقل الشاعر الفنان **أحمد** راسم وكان يكتب أيضا فى اللغتين الفرنسية والعربية، ألف مثل شعبى مصرى إلى اللغة الفرنسية، وكان **جورج حنين**، وتزوّج من حفيدة **شوقى أمير الشعراء**، شاعرا سرياليا متميزا فى اللغة الفرنسية، وقوبلت قصائده بحفاوة شديدة من النقّاد، وقالت عنه مجلة «كراسات الجنوب» الفرنسية، فى عدد خاص بالسرياليين الأجانب، وصدر عام ١٩٤٦، إنه «كرّس نفسه لكشف إمكانات السريالية، والتعريف بما تستطيع أن تقدمه فى الوقت الحاضر، وهو لا يعتبرها مجرد حركة أدبية، وإنما يراها تعبيرا قويا عن حالة نفسية توجه سلوك الفردً. وغير هؤلاء كثيرون، أمثال **فولاذ يكن**، ابن الشاعر ولى الدين يكن، والدكتورة درية

شفيق، وفؤاد أبو خاطر، وواصف غالى، والأمير حيدر فاضل، وغير هؤلاء كثيرون.

والشىء نفسه يمكن أن يقال عن اللغة الإنجليزية.

وهناك من يجيد فى مصر عددا من اللغات الأجنبية فى آن واحد، فكان الدكتور **مراد كامل**، أستاذ اللغات السامية السابق، ومدير مدرسة الألسن قبل أن تصبح كلية يجيد من اللغات السامية العبرية والسريانية والحبشية واليمنية القديمة، وعددًا لا بأس به من اللغات الأوربية المعاصرة. ويجيد الدكتور **عبد الرحمن بدوى** الإنجليزية والألمانية والفرنسية والإسبانية والإيطالية واللاتينية، وترجم منها كلّها إلى اللغة العربية.

وإذا تركنا استيعاب العالم العربى للغات الأجنبية، فإن اللغة العربية تحتل المرتبة الأولى، بعد اللغة القومية فى العالم الإسلامى غير المتحدث بالعربية، ومع تحسين وسائل التعليم، وإعداد المدرس القادر، وإمداد البلاد الراغبة بالأساتذة، فإن مستقبلا زاهرا ينتظر اللغة العربية فى باكستان، والدول الأفريقية المسلمة، التى تخلصت حديثا من الاستعمار

إن أية لغة عندما تنتشر على مساحة واسعة، فى بلاد لا تتحدّثها أصلا، يصيبها تحوير كبير فى النبر والموسيقا والدلالة وبناء الجملة، وهو ما أصاب اللغة العربية المتحدثة فى الأندلس فى العصر الوسيط، وما تتعرض له الفرنسية المتحدثة فى أيامنا هذه فى أفريقيا وكندا، أو اللغة الإنجليزية المتكلّمة فى الهند أو جمايكا أو أفريقيا، أو الإسبانية فى أمريكا اللاتينية، أو العربية فى الدول الأفريقية غير العربية، وبخاصة فى الساحل الشرقى منها. لكن ذلك لا يمس التمتع بآداب أية لغة، وأى مسلم يتحدث اللغة العربية فى السنغال أو النيجر، يفهم القرآن إذا قرأه، ويستمتع بقصة لنجيب محفوظ، أو بكتاب لعباس العقاد، أو بقصيدة من الشعر الجاهلى. والفهم المتوسط لعمل أدبى فى لغته الأصلية، أفضل من قراءته مترجما، وقد ظل **شكسبير** رغم عالميته، و**بوشكين** وروعة أشعاره، مجرد أديبين لا يحس بهما أحد فى فرنسا، لمدة طويلة، لأن القرّاء درجوا هناك على الاتصال بهما فى أعمالهما الأدبية مترجمة.

لمواجهة صعاب اللغات وتعدّدها، حاول بعض الحالمين بإنسانية موحّدة، ولغة عالمية واحدة، أن يخترعوا لغة عالمية، فدعا **زامنهوف** عام ١٨٨٧ إلى «الاسبرانتو»، ودعا العالم الألمانى **يوهان مرتين** عام ١٨٨٠ إلى ما أسماه «ڤولا پوك Volapuk»، ولم يُكتب فيها أى أدب، وفشلت المحاولة، وبُذلت جهود كبيرة لتسترد اللاتينية دورها الذى لعبته فى العصور الوسطى، أو عصر النهضة، فتصبح لغة الأدب لأوربا، وأداة التواصل بين المثقفين فيها، يكتبون فيها أدبهم، أو جانبا منه، على نحو ما فعل الشعراء والأدباء فى إيطاليا وفرنسا خلال القرن السادس عشر، ولكنها لم تؤد إلى نتيجة، وانتهى الأمر باللغة اللاتينية إلى أن تصبح لغة ميتة، تدرس فى المدارس فحسب، لتعين فى دراسة فقه اللغات الرومانثية، أو فكّ طلاسم بعض الأعمال الأدبية القديمة عند قلة محدودة من الباحثين المتخصصين. وربما كان أكثر فائدة وواقعية تبسيط اللغات الأجنبية نفسها، كما فعل الإنجليز فيما أسموه بالإنجليزية الضرورية Basic English، أو الصينيون فى «الصينية الموجزة»، والهدف منها تقريب اللغة، وتسهيلها للراغبين، ورغم أنها غير كافيتين لمعرفة تتيح تذوّق الأدب وتعمقه، لكنها وسائل فعّالة للاتصال.

من الضرورى أن نتعلم لغة الأدب الذى نريد أن نعرفه، وهو أمر ممكن الآن، وأصبح بفضل الوسائل السمعية والبصرية، وسهولة المواصلات، أخف وطأة وأقل رعبا. وإذا لم يتيسر للأغلبية، رغم كل التسهيلات، فلا مناص من اللجوء إلى الترجمة، لأنها الوسيلة الأولى لانتشار أدب أجنبى فى بلد ما.

* * *

يخضع انتشار أدب قومى خارج حدوده لعوامل كثيرة لا صلة لها بالأدب نفسه، فالمستشارون الكبار لدور النشر، وهى ذات طابع تجارى فى معظمها، لهم الكلمة الحاسمة فيما يصح أن ينشر، وهم غالبا ليسوا على مستوى أخلاقى رفيع، والموقف السياسى، والعنصرية، والتعصب، والحروب، والعوامل الاقتصادية المتصلة بالمترجم نفسه، تلعب كلها دورا جديرا بأن يؤخذ فى الحسبان.

ألمانيا مثلا تهتم بالترجمة، وتتمتع بشهرة طيبة فى هذا المجال، ومرتباتها مقبولة، ومثلها اليابان أو حتى تسبقها، وفى العالم العربى تجىء قطر فى القمة دفعا، وإن كان

ما تترجمه قليلا، وتليها العربية السعودية، وما تترجمه محدود وموجّه بشدة، وتأتى بعدهما الكويت، وهى تدفع باعتدال، وتترجم كثيرا، وفى شتى المجالات، وبروح متسامح وعقل مفتوح، ومثلها العراق فى الدفع، ويفوقها فى الكثرة، وتتميز مصر بأنها تترجم كثيرا، وفى دقة بالغة، وتنوّع يغطى مساحة واسعة من النشاط الثقافى الأجنبى، ولكن عائد الترجمة على من يقوم بها متواضع، يأتى بعد كل من أشرنا إليهم. وفى الولايات المتحدة يدفعون قليلا، وبالقطعة، وهو ما يفسر رداءة الترجمة عندهم، وهبوطها نوعًا، حتى فى الروايات الهامة كمؤلفات **أندريه جيد**، و **هرمان هيس** وغيرهم، وقد حاول كل من **ويلا** و **إدوين موير** ترجمة رواية «القضية» لكافكا، فكانت النتيجة كارثة، وذلك لقلة معرفتهم باللغة الألمانية.

وأحيانا يكتفى المترجم بأن يسرق فى غفلة من الجمهور أو استغفال له ترجمةً سابقة، وهو ما يحدث فى أمريكا، وتخصص فيه اللبنانيون، وبدأ مع الأسف يأخذ طريقه إلى مصر على استحياء، ولو أن يقظة النقد قضت على المحاولة فى مهدها. ويتدخل فى اختيار المترجم عادة قانون «حق الطبع والترجمة والنشر»، ويستخدمه المؤلفون والناشرون على طريقة الاحتكار أحيانا، ويؤدى إلى أن يمتلك المترجم حقوق النشر خلال سنوات طويلة، وأحيانا بعد انقضاء حقوق المؤلف نفسه، ويربح معه امتيازات خاصة ليستْ وليدة قدراته، ويضطر الجمهور إلى قبول ترجمات ليس بوسعه أن يقيّمها، وتقدم له فى أحايين كثيرة فكرة خاطئة عن غاية الكاتب الأجنبى، ويقدم لبنان فى عالمنا العربى مثلا بالغ السوء لتمثيل كل هذه الاتجاهات.

الترجمة هى الخطوة الأولى لانتشار أدب أجنبى فى بلد ما، ولذلك تشغل دراستها مساحة واسعة من اهتمامات الأدب المقارن، ومن الظلم البين اعتبارها ذات أهمية ثانوية، والنتائج التى تنتهى إليها مفيدة جدا فى أى عصر، وأى بلد، وكانت مدام **دى ستال** ترى «أن أعظم خدمة ممكنة تقدم لأى أدب إثراؤه بالترجمات»، واعترف **جوته** بأن ترجمة رائعته فاوست التى قام بها الأديب الفرنسى **جيرار دى نرفال** ساعدته على أن يفهم نفسه.

وحين نتحدث عن الترجمة فإنما نعنيها فى المفهوم الدقيق للكلمة، حين تتوفر لها

الشروط التى أشار إليها الجاحظ منذ أكثر من ألف عام، وهى: ألا يكون المترجم عارفا باللغة التى ينقل منها، أو اللغة التى ينقل إليها فحسب، وإنما يجب أن يكون متمكنا فيهما معا، لا فى اللغة فحسب، وإنما أيضا من المادة التى يقوم بترجمتها، ليكون عارفا بمصطلحاتها ودوران ألفاظها، أى أن الذى يتوفر على ترجمة الأدب لابد أن يكون أديبا، وعلى ترجمة الفلسفة فيلسوفا، وعلى ترجمة العلم عالمًا، وهكذا، وأن يكون فى قامة من يترجم له أسلوبا واقتدارا(٥).

وقد أخذ مفهوم الترجمة فى عصرنا الحديث معنى دقيقا محددا، فهو يعنى «النقل الأمين لنص ما من لغة إلى أخرى»، غير أن المتابع لحركة الترجمة منذ نشأتها يلحظ بوضوح أن الترجمات التى قامت بدور هام فى المبادلات الثقافية لا يتحقق فى أغلبها هذه الشروط، فالكثير منها لا ينقل عن اللغة الأصلية، وإنما عن لغة ثالثة وسيطة، تُرجم إليها العمل الأصلى، فهى ترجمة لترجمة. مثلا ظل العالم العربى لزمن طويل، وحتى يومنا هذا إلى حد ما، لا يعرف الأدب الروسى، أو أدب وسط أوربا وشمالها، إلا فى ترجمات عن الإنجليزية أو الفرنسية، ويمكن القول نفسه عن الأدب الإسبانى أو الإيطالى، بالنسبة إلى اليابان، أو الأدب الإنجليزى بالنسبة إلى المجر، ولم تعرف هذه، واللغة الصربية أيضا، أدب شكسبير إلا فى ترجمات جزئية منقولة عن الألمانية.

* * *

يرد على الترجمات المأخوذة عن النص الأصلى أسئلة كثيرة منها: هل هى كاملة؟ ودقيقة؟. وهما سؤالان على المقارن أن يطرحهما على نفسه قبل كل شىء، وأن يجد لهما جوابا مهما كلّفه هذا من جهد، وأن يسير فى ذلك على نهج مرسوم، فيقارن الترجمة بالنص مقارنة إجمالية فى البدء، ليتأكد من أن المترجم لم يسقط بعض الفقرات أو الصفحات أو الفصول، وأنه لم يضف إلى النص شيئا من عنده، ثم تجىء المقارنة التفصيلية، ويجب أن تشمل الكتاب كله إذا كان محدود الصفحات، أو بانتخاب عدد كبير من صفحاته، فى مواطن متفرقة، إذا كان الكتاب كبيرا،

---

(٥) انظر: الجاحظ والأدب المقارن، فى كتابنا: نحو أدب إسلامى مقارن.

ليعرف إلى أى مدى تقدم الترجمة صورة صادقة لأفكار الكاتب الأصلى وأسلوبه، وإذا لم تكن صادقة فإلى أى اتجاه يميل، وما الدوافع التى وراء هذا الميل، وما الصورة التى تخلّفت عن المؤلف فى أعماق القارئ.

وإذا حاولنا أن نجد جوابا للنقطة الأولى قلنا إن الترجمة الكاملة قليلا ما تتحقق، وهذا من شأنه أن يؤدى إلى أحكام خاطئة فيما يتصل بتأثير مؤلفها، وبعض المترجمين يؤثر هذا نهجا معلنا، كالذى قام به **درينى خشبة** فى ترجمة روائع الأدب اليونانى القديم إلى اللغة العربية، كالإلياذة والأوديسة، فقد آثر تلخيصهما، مع تمكنه من اللغة اليونانية، لأنه أراد، فيما يقول: «تحبيب الأدب اليونانى الخالد إلى قراء العربية، والاستمتاع بروائعه. والأدب اليونانى مثقل بمئات من أسماء الآلهة والإشارات الأسطورية التى تصرف القارئ عن لب الموضوع، بل ربما صرفته عن الموضوع نفسه، وزهّدته فيه فلا يعود إليه أبدا. لهذا آثرت التلخيص على الترجمة».

وقد يجىء التلخيص لدواع أخرى، فقد ترجم **عادل زعيتر** كتاب نابليون، الذى ألّفه **إميل لودفيج** بالألمانية، عن ترجمته الفرنسية، وترجمه فيما بعد **محمد إبراهيم الدسوقى** عن الألمانية نفسها، فجاء بينهما فرق واضح يبلغ خمسين ومئة صفحة زيادة فى الترجمة الثانية، أى أن عادل زعيتر حذف من الكتاب ربعه، أو أقل من ربعه قليلا، إلى عيوب أخرى خطيرة فى الترجمة تظهر من الموازنة بين النصوص، كما أن الترجمة الفرنسية لرواية «ظفر الموت» للكاتب الإيطالى **جبرييل دانزيو** (١٨٦٣ - ١٩٣٨م) أسقطت منها صفحات طويلة تصوّر الإنسان الأعلى كما يراه الفيلسوف الألمانى **نيتشه**، وتعلّق على عبارته، وبذلك يغفل القارئ عما يدين به الكاتب الإيطالى للفيلسوف الألمانى.

على أن الحذف من الأعمال الأدبية قصدًا قلّ فى أوربا اليوم عما كان عليه منذ قرنين من الزمان، وبخاصة فى البلاد التى تتمتع بقدر كبير من الديمقراطية وحرية الفكر، ولكنه قبل ذلك، وفى البلاد التى تنقصها الحرية والديمقراطية، تدعو إليه أسباب كثيرة، أقلها يعود إلى كسل المترجم أو هواه، وأغلبها مردّه تحكّم السلطات السياسية والدينية، وهذه لا تسمح بآراء تعدّها هدّامة، وترى كل ما لا ترضى عنه أو يمس أفكارها هدّاما، وقد ظلّت إسبانيا على عهد **فرانكو** تحذف من الكتب

المترجمة فى أيامه، أو التى يُعاد طبعها، كل ما يشتم منه رائحة التنديد بالفاشية، أو نقد الكنيسة الكاثوليكية ورجالها، ولو فى عالم آخر بعيد عنها، ولا صلة له بإسبانيا، وتقدم الأدب الأجنبى مترجما فى صورة لا ترد على الخاطر أبدا، تحذف منه ما تشاء، وتغيّر من ألفاظه وأفكاره ما تريد، وتصنع ذلك حتى بالتراث الإسبانى نفسه.

ويتفاوت الواقع فيما يتصل بالعالم العربى من بلد إلى آخر، تبعا لمستواه الثقافى، ونظامه السياسى، وتطوّره الاجتماعى، ورغم أن مصر، دون منازع، تأتى فى مقدمة العالم العربى ديمقراطية وحرية فكر، وأمام البقية شوط طويل لكى يبلغوا ما وصلت إليه، إلا أن المرء يلحظ بغضب وفى أسى، أننا فيما يتصل بحرية الكتاب تأليفا وطبعا وترجمة أسوأ مما كنا عليه منذ خمسين عاما، وإذا لم تكن الرقابة قائمة قانونا، فهناك ضغوط دينية وسياسية تمارس بأشكال مختلفة، لتجعل من هذه الحرية شيئا نظريا.

وفى أحايين أخرى يفرض الناشر حجما معينا، وبخاصة فى كتب السلاسل المختلفة، ويمكن القول أن كل الترجمات التى تمت فى بيروت، مع استثناءات نادرة، تعرضت لضغوط من الناشرين، الذين يأخذون فى الحسبان عوامل خارجية، دينية وسياسية وحتى تجارية، ويقيمون وزنا كبيرا لاتجاهات المناطق التى سوف يوزع فيها الكتاب، وحدود الرقابة، وما تقبله وترفضه من الآراء والأفكار.

وأحيانا يعود الأمر إلى ذوق الجمهور نفسه، من كراهية التطويل، أو جرأة فى القول والتصوير والأسلوب، ومن المؤكد أن ذوق الجمهور الأدبى فى مطلع هذا القرن كان وراء صياغة المنفلوطى للروايات التى ترجمها، وأنه الآن نفسه وراء هذا السيل من الكتب الجنسية والدينية، ومعظمها تعوزه أيه قيمة أدبية أو فكرية، وهى ظواهر تخص دراستها علماء الاجتماع.

* * *

من المجازفة أن نقبل الترجمة فى ثقة بدءا، حتى لو كانت كاملة أو تشبه أن تكون كاملة، وبخاصة فى القرن الثامن عشر فى أوربا، وحتى مطلع القرن العشرين فى مصر، إذ كان المترجمون يبيحون لأنفسهم من الحرية ما لا يباح للمترجم اليوم

حيث أصبحت الترجمة أدنى إلى الدقة مما كانت عليه من قبل، ولو أن ذلك لا يعنى بطبيعة الحال أن كل ما بين أيدينا من تراجم حديثة دقيق، إذ الواقع أننا لو دققنا فيها النظر لوقفنا على أشياء جدّ معيبة، من نقص فى المعارف اللغوية، أو عدم إدراك بالمصطلحات، تسىء إلى المترجم، كما تخزى الناشر الذى قبل الترجمة مغمض العينين، وقدم إلى القراء بضاعة مغشوشة.

والبواعث على عدم الأمانة كثيرة، أهمها: رغبة المترجم فى أن لا يضايق الجمهور بأفكار وصور وتعبيرات خاصة بالكاتب الأصلى، والشعب الذى ينتمى إليه الكاتب، ويمكن أن تخالف آراء القارئ، أو تخدش حياءه، أو تجرح ذوقه الأدبى، ومن هنا يجب على المقارن أن يميز بين عدة أنواع من الإخلال فى الترجمة تختلف نتائجها كل الاختلاف، فهناك إساءة الفهم أو الفهم التقريبى، وهناك الإسقاط الجزئى والإضافة الجزئية، وهى أمور تنشأ إما عن جهل بمفردات اللغة أو النحو، أو عن طيش أو كسل أو إهمال، وهذه الأخطاء مهما كانت مزعجة، وغير مغتفرة، قلّما يكون لها قيمة فيما يتعلق بالأثر الذى يحدثه الكتاب فى القارئ أما الإسقاط المتعمد، والإضافة المقصودة، والحرص على التغيير، والتحريف، فهى أهم شأنا، لأنها إذا كثُرتْ تشوّه الخصائص الأساسية فى النص الأصلى، وتفقده قوته، أو تجرّده من تهاويله، أو تطامن من جرأته، وتوجهه فى الطريق الذى يتفق مع الذوق السائد فى الأمة المتلقية.

وإذا كان هناك مترجمون أمناء، ويحرصون على منتهى الدقة والأمانة، فهناك آخرون يرون أن مهمة الترجمة أن تُلبس المؤلفات الأجنبية ثوبا وطنيا، وهؤلاء يغلب على ترجماتهم التصرف فيها، وعدم التزام الأمانة فى النقل، وحينئذ يجب على المقارن إذا تُرجم كتاب ما إلى لغةٍ ما أكثر من ترجمة، أن يقابل بين هذه الترجمات المتعددة، وأن يتبين الفروق التى بينها فى الأسلوب أو الفكرة، وبذلك نستطيع أن نتتبع التغييرات فى الذوق من عصر إلى عصر، ونرى مختلف الصور التى كوّنها شعب ما عن كاتب بعينه فى أجيال متعاقبة. ولما كان الباحث لا يستطيع أن يضع تحت أعين القراء نصوصا كثيرة طويلة فإنه يختار بعض الفقرات الهامة، ويذكر ترجماتها المتعاقبة مع تعليق أو حتى بدونه.

وقد درست مدام **دى جيليان** «عطيل فى اللغة الفرنسية» ونشرت دراستها فى كتاب يحمل هذا الاسم، ووجدت أن منديل ديدمونا الحريرى الذى وُجد فى غرفة كاسيو، وساقه الضابط ياجو دليلا على خيانتها، وأثار غيرة المغربى وحنقه، ظل يُترجم منديلا عند المترجمين الفرنسيين الأوائل الذين لم يكونوا يترجمون للمسرح، ولكنه تحول فيما بعد، على يد كُتّاب المسرح إلى إسورة، ثم شال، ثم عصابة، ثم خصلة من الشعر، لأن التقاليد الاجتماعية حينذاك لم تكن تسمح للفرنسيين بعرض منديل امرأة على مسرح، ولم يسم باسمه الحقيقى فى المسرح الفرنسى إلا على يد **ألفرد دى فينى**، وكان ذلك يومها جرأة افتخر بها الرومانسيون، على حين أنه ترجم إلى «منديل» فى اللغة العربية منذ اللحظة الأولى، لأن المعنى الذى ارتبط بالكلمة عند الفرنسيين فى القرن الثامن عشر لم يدر بخاطر المصريين فى القرن العشرين، وحتى إذا دار بفكر بعضهم لم يكن ثمة ما يمنع عرضه على المسرح فعلا.

إن دراسة انتشار لغة أجنبية فى بلد ما من أولى المسائل الجوهرية المتصلة بالأدب المقارن، وأقلها دراسة، وأكثرها غموضا، لأن الدارس لها يجب أن يتابعها فى أكثر من طريق، وأن يجرى وراء روافدها فى أكثر من طبقة. ومع ذلك فقد تمت بعض المحاولات فى هذا المجال، وتبين أن إقبال الناس على اللغات الأجنبية متفاوت، وأن جيل المثقفين المعاصر من الأمريكيين - مثلا - أشد الناس جهلا باللغات الأجنبية، وقليل منهم من يعرف لغة أجنبية واحدة معرفة تؤهله لأن يتذوق تراثها الأدبى.

ومع ذلك تمت بعض المحاولات لدراسة هذا الأمر، فدرس **إريك برتريدج** اللغة الفرنسية فى إنجلترا، ودرس **بول ليفى** اللغة الألمانية فى فرنسا، وتتبع انتشارها منذ البدء حتى صدور كتابه عام ١٩٥٢، ونشر **لويجى فرّارى** الإيطالى، فى باريس عام ١٩٢٥ كتابه «الترجمات الإيطالية للمسرح الفرنسى المأسوى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر» ونشر الإنجليز مراجع لما ترجم إلى الإنجليزية عن الألمانية، وإلى الفرنسية من الروايات الإنجليزية، وإلى الألمانية من الأدب الإنجليزى، ونشرت الدكتورة **إنجيل بطرس سمعان** أستاذة الأدب الإنجليزى فى كلية اداب فى جامعة القاهرة دراسة عن «الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية ١٩٤٠ -

١٩٧٣ »، ونشرت الدكتورة **نور شريف** عام ١٩٧٤ دراسة عن « تشارلز ديكنز فى العربية ١٩١٢ - ١٩٧٠ ». ولكن ذيوع اللغة العربية فى أوربا فى أيامنا هذه، أو فى العصر الوسيط، أو اللغات الأجنبية فى عالمنا العربى المعاصر، تاريخ دخولها وتطوّرها لمّا يُدرس بعد.

فى مثل هذه الدراسة على الباحث أن يلاحق روافده بين جموع الشعب، وأن يتجاوز الطبقات اللامعة، وأن يمضى بخاصة إلى الطبقات التى ينبثق من بينها الكتّاب عادة، وأن يضع نصب عينيه المناهج الدراسية، والمؤدبون الأجانب، لأن شيوع اللغة الفرنسية فى مصر - مثلا - على امتداد القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، يعود فى معظمه إلى أن الأسر الأرستقراطية والبرجوازية كانت تتخذ لأبنائها وبناتها مؤدبين ومؤدبات من الفرنسيين، وأن يتتبع المعاهد التى تدرس اللغات الأجنبية، والنشاط الثقافى للجاليات الأجنبية، وتقبّل اللغة القومية للألفاظ والتعابير الأجنبية.

ولكى يجىء تعليلنا للخصائص التى تتميز بها الترجمات دقيقا، أو قريبا من الدقة نحتاج غالبا إلى معرفة المترجمين أنفسهم، فندرس شيئا من حياتهم ومركزهم الأدبى، ومنزلتهم الاجتماعية، لأن هذا يساعد أكيدا على فهم أفضل، وتقييم أصوب لهذه الخصائص، ذلك أن بين المترجمين المبتدئ المغمور، والمتمكن المشهور، ومن أحدث فى بلده تأثيرا بما اختار من كتّاب أجانب، وما امتازت به ترجماته من حسنات أو سيئات، ومن نجاح أو إخفاق. وقد ظل الإسبان يقنعون من ماضيهم الأندلسى فى مجال الأدب بمعرفة تاريخه، وأسماء رجاله دون أن يتذوّقوا الأدب نفسه، باستثناء المستشرقين منهم، فلما دفع **غرسية غومث** بأول مجموعة من نصوصه الشعرية المختارة، مترجمة إلى الإسبانية فى لغة دقيقة وشاعرية رقيقة، أقبل عليه عامة المثقفين، حتى أولئك الذين لا يعرفون من العربية شيئا، ولا يهتمون بتاريخها فى بلادهم قديما، ولا يتعاطفون مع أهلها حديثا، ولكنهم لا يستطيعون أن يحرموا عقولهم، وأذواقهم من الاستمتاع بكل جميل ورائع فى هذه المجموعة، وكانت هى بالذات وراء ديوان كامل أبدعه **غرسية لوركا** مستلهما أشعارها. والشىء نفسه يمكن أن يقال عن ترجمته لديوان أزجال ابن قزمان، فدفع بها إلى عالم الدراسات الرومانية أجمع، داخل إسبانيا وخارجها.

غير أن بعض الترجمات يمكن أن نقدّرها حق قدرها دون أن نعرف شيئا ذا بال عن القائم بها، لأن جودة العمل نفسه تومئ، بما فيه الكفاية، إلى كفاءة المترجم واقتداره، وتغنينا عن البحث عما يجب أن نعرف عنه.

وعلى الباحث ألا يؤخذ بالمظاهر لأن قيام أديب بترجمة كتاب أجنبى لا يعنى أنه متمكن من لغته، فقد استطاع الروائى الفرنسى **مرسيل بروست** (١٨٧١ - ١٩٢٢م) أن يترجم بعض أعمال الأديب والناقد الإنجليزى **رسكين** (١٨١٩ - ١٩٠٠م) ولم يكن يعرف من الإنجليزية غير القليل، وتحدّث الناقد والقصاص الفرنسى **إدمون جالو** (١٨٧٨ - ١٩٤٩م) بذكاء عن الرومانسيين الأجانب، والألمان من بينهم بخاصة، ونشر دراسة جيدة عن **ريكى** و **جوته** الألمانيين، مستخدما الترجمات، ومتحسسا الألمانية، دون أن يكون متمكنًا منها.

وترجمات الدكتور **حسين مؤنس** من الإسبانية إلى العربية، وحظه من الأولى متواضع للغاية، مليئة بالأخطاء الفاضحة، لأنه يترجم كيفما اتفق، معتمدا على أسلوب عربى طلى موهم، ينزلق القارئ عليه دون أن يشعر أن ما يقرأه لا صلة له بالمؤلف الأصلى، وفى ترجمته لمقدمة كتاب «الشعر الأندلسى» للمستشرق الإسبانى الكبير **غرسية غومث** نلتقى بالجملة التالية: «وتلك خرائب مدينة الزهراء الرائعة التى تحوّلت اليوم إلى **ملاعب لمصارعة الثيران**»، ولم تكن هذه الخرائب يوما كذلك، وإنما كانت فيها وحولها أعشاب ترعاها الثيران، وقد وجد المترجم نفسه أمام كلمة ثيران، وهى فى الإسبانية قريبة الشبه بالعربية نطقا، وإن لم تكن بينهما أية صلة لغوية، وغمض عليه الفعل Pastar ومعناه «رعى» ولأن إسبانيا تشتهر بمصارعة الثيران، ترجم الكلمة «ملاعب للمصارعة»، دون أن يكلف نفسه مراجعة معنى الفعل فى أى معجم إسبانى.

ويبلغ الخداع قمته فى كتابه «فجر الأندلس» وألّفه فى العربية، ولكنه عرض لقضية ثلاثة من القضاة الأوائل فى الأندلس، هم: مهدى بن مسلم، وعنترة بن فلّاح، ومهاجر بن نوفل، ويدور حولهم نقاش وخلاف: هل وُجدوا فعلًا، أم كانوا رموزا لحركات سرية؟ والقضية فى ذاتها لا تعنينا هنا، وإنما يهمنا منها ما أورده المؤلف متصلا بهم من آراء مطولة نسبها للمستشرق الإسبانى الجليل **أسين**

بلاثيوس، وأحالنا فى الهامش إلى كتابه «ابن مسرة وفلسفته»، دون أن يذكر الصفحة طبعا، فى حين أن أسين بلاثيوس لم يشر إلى هؤلاء القضاة من قريب أو بعيد، لا فى كتابه عن ابن مسرة ولا فى بقية كتبه الأخرى.

مرة أخرى لم يشر إليهم بلاثيوس ولا مرة واحدة، فى أى من كتبه، ولو عرضا!

وترجم الدكتور **حسين مؤنس** أيضا كتاب «تاريخ الأدب الأندلسى» للمستشرق الإسبانى **جونثالث بالنثيا**، وأعطاه عنوانا «تاريخ الفكر الأندلسى»، وكان موفقا فى اختيار العنوان، غير أن الكتاب نفسه ليس ترجمة، والآراء الواردة فيه لا تمثل رأى مؤلفه الإسبانى فى أحايين كثيرة، وجاءت الترجمة ثلاثة أمثال حجم الأصل الإسبانى، فجاء الكتاب أقرب إلى التأليف منه إلى الترجمة.

والحق أن مثل هذه الأخطاء ليست وقفا على اللغة العربية وحدها، وإنما نلتقى بها فى كل اللغات وعلى امتداد كل العصور، ووراءها أسبابها الثقافية والأدبية والاجتماعية مما يتطلب أن يبذل الباحث جهدا كبيرا لفهم المقومات النفسية لأولئك المترجمين، والإحاطة بالمناخ الذى تنسّموه، والأجواء السياسية التى عاشوها، حتى يمكن تفسير نشاطهم فى ضوئها، فقد كانت الرغبة القوية فى الاتصال بالثقافات الأجنبية فى مصر فى القرن الماضى، وقلة المتمكنين من اللغتين العربية والأجنبية، وكثرة الأدعياء، وضعف النقد، وراء عدد من الترجمات المشوّهة أو الناقصة، أو المبتورة، وكان الربح المادى وحده، دون أى اعتبار آخر، يحكم حركة الترجمة فى لبنان، فجاءت فى معظمها غامضة ومضللة، لا يفهم منها شىء، وضلّلت أجيالا من الشبان فيما يتصل بالمذاهب النقدية الحديثة ومصطلحاتها.

والدراسة فى هذا الجانب تفتح الطريق أمام دراسة يجب أن تكون نفسية اجتماعية بقدر ما هى تاريخية.

من المفيد أن يقف الباحث عند المقدمات التى يكتبها المترجمون، وأن يقرأها بتمعن، لأنها تكشف له عن آراء المترجم الخاصة، وعن المنهج الذى يتبعه فى الترجمة، أو يدعى أنه يتبعه، وقد تكشف عن موقف الجمهور من المؤلف إذ ذاك، والمواقف المختلفة التى كانت تتوزعه، وعن تاريخ دخول المؤلف الأصلى إلى البلد

الذى ترجمه، وما لابس ذلك من ظروف أو طرأ عليه من تقلبات، وأن يأخذ فى الحسبان أن هذه المقدمات التى تجىء حادة تارة، وهادئة حيِّية تارة أخرى، ربما تكون ردا على هجوم ناقد، يدافع فيها المترجم عن نفسه، أو عن المؤلف، ومن ثم فهى تدخل فى جملة ما كُتب عن المؤلف من بحوث ومقالات، ولكى نفهمها جيدا ينبغى أن نردها بدقة إلى موضعها من الجدل الذى أثارته يوم ظهرت، ومثل هذا عنصر أساسى فى دراسات الذيوع والانتشار.

إن تعلم اللغات من أفضل الطرق لتعميق الصلة المباشرة بين مؤلف أديب وبين كاتب أجنبى، وهى صلة ليس من السهل إثباتها دواما، فنحن نعرف مثلا أن **كورناى** فى مسرحيته السِّيد، وتُرجمت إلى العربية أكثر من مرة، قلد فى موضوعها **جيين كاسترو** فى مسرحيته «شباب السيد»، ولكن: هل كان كورناى يعرف الإسبانية، وإذا كان يعرفها فإلى أى مدى، ومتى تعلمها، وعلى يد من؟. وهى أسئلة لا يجد الباحث عليها إجابة كافية، وكل ما نعرفه أن معرفة اللغة الإسبانية كانت «موضة» فى فرنسا فى عصر كورناى، وأن الكتب الإسبانية كانت رائجة فى باريس على أيامه، وأن عددا من أساتذة اللغة الإسبانية المشهورين كانوا يعملون هناك فى تلك الأيام.

● **الوسطاء:**

يمكن القول أن أساتذة اللغات هم، إلى حد ما، الوسطاء المثاليون لنقل الآداب الأجنبية، وإذن فمن الضرورى أن ندرس نشاطهم معلمين ومترجمين، وأن نقيم دورهم فى عملية النقل هذه، وسنجد بينهم من بدأ حياته فى هذا الجانب، ثم تحول عنه إلى عالم الأدب، وأصبح فيه شيئا مرموقا، ومن ظلوا فيه إلى النهاية، لم يُعرفوا بغيره، وليست لهم أية قيمة خارجه، أمثال **محمد بدران**، **وسامى الدروبى**، **ودرينى خشبة**، و **محمد السباعى** وغيرهم، وآخرون قاموا فيه بدور فعّال، وظلوا مغمورين لا يعرفهم أحد، ولا يذكرهم تاريخ الأدب، وإن أشار إليهم اكتفى بذكر دورهم فى التعريف بأدب أجنبى ما، والتصدى لنشره، وإذاعة روائعه وأعلامه بين مواطنيهم.

إن قلة من الناس - مثلا - فى عالمنا العربى تذكر ثلاثة من المصريين أخذوا

على عاتقهم تعريف قراء العربية بالأدب الإيطالى بالترجمة منه مباشرة، بعد أن كانوا يستمتعون به فى لغة ثالثة مباشرة، أو مترجماتها إلى العربية، وهم **طه فوزى**، وسردت له المستشرقة الإيطالية **أداجيزا سيمونا** واحدا وثلاثين عملاً إيطاليا ترجمها إلى العربية، إلى جانب ثلاثة كتب أخرى من تأليفه، وهى: دانتى أليجيرى، وجاريبالدى محرر إيطاليا، ومن الأدب الإيطالى، وهذا الكتاب يدور حول ثلاثة من عمالقة الأدب الإيطالى هم: بترارك، وألفييرى، وفوسكولو.

واختص ثانيهم **محمد إسماعيل** بالكاتب الروائى المسرحى لويجى بيراندللو، وبأعماله المسرحية بخاصة، فترجم له مسرحيته الشهيرة «ستة أشخاص تبحث عن مؤلف» وصدرت عام ١٩٦٧، مع مقدمة للمؤلف وأخرى للمترجم، وترجم له بعد ذلك ست مسرحيات أخرى صدرت فى كتابين فى سلسلة «من المسرح العالمى»، التى تصدرها وزارة الإعلام فى الكويت.

ودخل ثالثهم **حسن عثمان** تاريخ الأدب بعامة، والمقارن بخاصة، بترجمته الرائعة للكوميديا الإلهية لدانتى، وجاءت وافية ودقيقة، وحازت إعجاب الأدباء والنقاد، وحسبه بها إنجازا، بعد أن كرس لها عمره كله، دارسا ومتجولا عبر العالم، سعيا وراء خُطى دانتى، وترجمات الكوميديا المختلفة، والشروح التى قام بها الدارسون حولها فى أى بلد كانوا وانفق فى ذلك ثلاثين عاما من عمره، وجاءت ترجمته لها فى ثلاثة أجزاء كبار، وصدرت تباعًا عن دار المعارف بالقاهرة أعوام ١٩٥٩ و ١٩٦٤ و١٩٦٩ مزوّدة بالمقدمات الضافية، الحافلة بالمعلومات الهامة، والشروح الوافية، للإشارات الأسطورية والتاريخية واللاهوتية والتوراتية الواردة بها، فى لغة عربية رَصينة، أنيقة ناصعة مشرقة، وقدم إلى جانبها عددا آخر من المؤلفات والترجمات عن الإيطالية، أوضحها كتابه «سافو نارولا، الراهب الثائر».

وإلى جانب هؤلاء المصريين نجد ثلاثة آخرين من ليبيا يضطلعون بالدور نفسه، ولو أن صوتهم فى حياتنا الثقافية أشد خفوتا، وقلّما يشد انتباه أحد، لأن الدور الليبى فى محيط الأدب العربى محدود للغاية، والحديث عن الأدب الإيطالى فى ليبيا غير محبب لأهلها، فقد خضعت للاستعمار الإيطالى زمنا، وكان قاسيا غشوما، فخلّف فى قلوب أهلها كراهية سوداء لإيطاليا وأدبها، وهؤلاء الثلاثة هم: **فؤاد كعبازى**،

وهو من أقدرهم على الكتابة بالإيطالية شعرا ونثرا، وترجمة منها وإليها، يحرر بها فى بلاغة، ويحاضر فى طلاقة، ويتحدث فى إبانة، وترجم إليها كثيرا من الشعر العربى المعاصر فى كتابه Calchi di poesia araba Contemporanea، وصدر عن دار موندا دورى عام ١٩٦٢م، إلى جانب عديد من قصائد الشعر العربى القديم للمتنبى وابن زيدون وغيرهما، نشره فى عدد من المجلات الإيطالية، وعنى كثيرا بالمقارنة بين الأدبين العربى والإيطالى وألف كتاب «ألحان عربية على أوتار من الغرب»، تضمن فصولا رائعة من الأدب المقارن، وفى الفصل الأول منه وجاء بعنوان «بوارق عربية فى فجر الشعر الإيطالى» حاول ببراعة أن يثبت تأثر الشعر الإيطالى فى فجر النهضة بالشعراء العرب الصقليين أمثال ابن حمديس وابن القطّاع وغيرهما، فكان وسيطا جيدا بين عالمين يبحث أحدهما عن الآخر.

وثانى الليبيين **خليفة محمد التبسى**، واهتم بأدب بيراندللو، مسرحًا ورواية وقصة، فترجم له مسرحة «الفنان والتمثال»، ومجموعتيه القصصيتين «صوت فى الظلام» و «قصص إيطالية» ولمّا اعتزل العمل الرسمى، سفيرا ووزيرا، بدأ يهتم بترجمة ماكتبه الإيطاليون عن ليبيا وتاريخها، فى القديم والحديث، إلى جانب دراسات عن الأدب الإيطالى نجدها مبثوتة فى كتابيه «رحلة عبر الكلمات» و«كراسات أدبية». وثالثهما **مصطفى آل عيال**، واتخذ من بيروت مقاما، وترجم مجموعة «من القصص الإيطالى»، ثم انصرف عن الترجمة، لأنه وجد عائدها محدودا.

وخارج نطاق هاتين المجموعتين يجىء **عيسى الناعورى**، المتوفى عام ١٩٨٥، وهو أردنى متمكن من الأدبين العربى والإيطالى، وترجم عددا من روائع الإيطالية، قصصا ورواية ومسرحا، ودراسة عن الشاعر الإيطالى **سلفاتورى كوازيمودو**، الحائز على جائزة نوبل عام ١٩٥٩، وأخرى عن الشاعر **أبو جينيو مونتالى**، الفائز بالجائزة لعام ١٩٧٧.

أما حركة الترجمة من الأدب الإسبانى مباشرة فيضطلع بها خلال كتابة هذه السطور الدكتور **عبد الرحمن بدوى**، وترجم رواية دون كيخوته، ذات الشهرة العالمية، وترجم للوركا مسرحيتى «يرما» و «العرس الدامى» وترجم رواية

«لثريو دى تورمس» من الأدب الإسبانى الوسيط، لمؤلف مجهول، والدكتور **محمود على مكى**، وترجم مسرحية «يرما» للوركا، و«قارب بلا صياد»، ورواية «دونيا بربرا» للكاتب الفنزويلى روملو جييجوس، والدكتور **صلاح فضل** وترجم عددا من المسرحيات من بينها: «الحياة حلم» و«نجمة أشبيلية» لكالديرون، و«أسطورة دون كيشوته» لبويرو باييخو وغيرها. والدكتور **عبد اللطيف عبد الحليم**، وهو فى أول خطاه، وترجم مسرحية «خاتمان من أجل سيدة»، لأنتونيو جالا، وقصائد من أمريكا اللاتينية وإسبانيا، وموضوعات أخرى.

وترجم مؤلف هذا الكتاب «ملحمة السيد»، مع دراسة وافيه لها، وصدرت طبعتها الثالثة عام ١٩٨٣، وقدّم دراسة وافية للشاعر الشيلى بابلو نيرودا، الحائز على جائزة نوبل عام ١٩٧٣، حياته ونضاله وفنه، وصدرت عن دار روزاليوسف عام ١٩٧٤، ونفدت فى حينها، كما ترجم عددا من الدراسات العميقة التى قام بها الإسبان للتراث الأندلسى، من وجهة نظر إسبانية، تجىء مرتبطة فى كثير من الأحيان بدراسات مقارنة أو موازنات، ومنها: «شعراء الأندلس والمتنبى» لإميليو غرسية غومث، وصدرت طبعته الرابعة عام ١٩٨٥، و«التربية الإسلامية فى الأندلس»، لخوليان ريبيرا، وصدر عام ١٩٨١، و«الأندلس بين المسلمين والمسيحيين واليهود» لأمريكو كاسترو، ومن المقرر له أن يصدر فى العام القادم، إلى جانب ترجمات لقصص وقصائد، ودراسات لشعراء إسبان، نُشرت فى المجلات العربية المختلفة.

خارج مصر لا أعرف من يتصل بالأدب الإسبانى مباشرة، ويترجم عنه كذلك، إلا الدكتور **حكمة على الأوسى**، الأستاذ بكلية الآداب فى جامعة بغداد، فله كتاب جيد عن قواعد اللغة الإسبانية، ميسّرة للطلاب العرب، ودراسة عن الألفاظ العربية التى تخلفت فى الإسبانية، وترجمات متنوعة لعدد من القصائد مبثوثة فى عدد من المجلات.

وقفت عند هؤلاء الذين اهتموا بآداب الترجمة عنها مباشرة لم تكن شائعة قبلهم، ولم أعرض للذين يترجمون آدابا أجنبية عن طريق لغة وسيطة، أو أولئك الذين يترجمون عن الفرنسية أو الإنجليزية فهم كُثْر لا تتسع لهم هذه العجالة،

ويمكن التعرف إليهم من خلال فهارس الترجمة التى أشرنا إليها من قبل.

هؤلاء الذين يقومون بالترجمة ممن ذكرنا أسماءهم أو أغفلنا، مشهورين أم مغمورين، يعدون من الوسطاء، لأنهم أخذوا على عاتقهم أن يعرفوا الآخرين بوطنهم، أو أن ينشروا الثقافة الأجنبية بين بنى جنسهم، سواء دخلوا التاريخ كتابا كبار، أو أدباء مبدعين، ونسيهم الناس مترجمين، مثل **أحمد حسن الزيات** مترجم آلام فرتر لجوته، ورفائيل للامرتين، و**محمد عوض** مترجم فاوست، و **محمد مندور** مترجم مدام بوفارى، أو ظلوا مترجمين فحسب مثل **محمد بدران** مترجم قصة الحضارة لديورانت، و**درينى خشبة** مترجم الإلياذة والأوديسة، وغيرهم ممن أشرنا إليهم من قبل، فهم جميعا قدموا للقارئ العربى عالما أدبيا مختلفا، ويتحتم علينا أن نمنحهم قدرا أكبر من الأهمية، لأنهم بشروا باتجاهات عالمية، والتقطوا خير ما عند الآخرين وقدموه لنا، على أن نأخذ فى الاعتبار أن الواحد منهم بقدر ما يكون مثقفا فى أدبه، ومتمكنا من لغة قومه، يجيء دوره قويا ومثمرا.

إن أى شخص يسهل الصلة بين أدبين، ويتوسط بينهما، يعتبر وسيطا، حتى ولو لم يكن كاتبا، ذلك أن الوسطاء لا يمثلون طبقة أدبية، وإنما يقومون بوظيفة أدبية تضعهم بين المرسل والمتلقى، أى بين عمل أجنبى ومؤلف يتمثل هذا العمل الأجنبى لغايات أدبية، ومن هنا فإن الوسيط لا يتوجه إلى الجمهور، وليس له تأثير مباشر على القراء، ويبقى فى الظل، ويظل دوره مغمورا، وينحصر فى أنه مهد الطريق أمام المؤلف الأجنبى لكى يُعرف بين بنى قومه، ويصبح فى المستقبل مصدرا أو نموذجا يحتذيه الآخرون. ولذا قلنا إن أساتذه اللغات والآداب الأجنبية من خيرة الوسطاء، وعملهم لا يتجاوز ظاهرا قاعة المحاضرات، على حين أن المتلقى، وهو تلميذهم، أو كان على صلة بهم، يخرج من بين أيديهم، وقد استيقظ فضوله، واختط لنفسه نهجا جديدا، يتفق مع ما تلقى وسمع، أو يأتى ضده وعلى النقيض منه.

* * *

الأفراد الذين يقومون بدور **الوسطاء** تارة يكونون من أبناء الأمة المتلقية، ممن دفعتهم حياتهم، أو انصرفوا بملء إرادتهم، إلى دراسة الآداب الأجنبية، وإذاعتها فى بلادهم، وتارة يكونون من الأجانب الذين توطّنوا بلدا من البلدان، أو أقاموا فيه

مدة طويلة، وأسهموا فى إشاعة أدب بلادهم فيه، ولا يدخل فى عداد هؤلاء بالطبع الأجانب المستعمرون فى البلاد التى يستعمرونها، لأنهم لا يهتمون برفع أبناء المستعمرات إلى مستواهم الحضارى فى الأدب والثقافة والمجالات الأخرى، وإنْ أكرهوهم على التحدُّث بلغتهم فى مطالب الحياة اليومية، والأمور العادية، لمحو تراثهم، وعزلهم عن ماضيهم، وتركهم بلا هوية قومية.

ويحدث أن يتجمع هؤلاء المغتربون عن وطنهم فى البلد الذى هاجروا إليه حول جماعة أو هيئة، تنهض بعبء بث الأفكار الجديدة فى وطنهم الأم، وتدعو إلى تلقيح الأدب القومى بأنماط جديدة من الأدب الأجنبى الذين يعيشون بينه، ويتمثلون أفكاره واتجاهاته، والمثل الواضح لهذا يتجلى بيّنًا فى الدور الذى قامت به الرابطة القلمية فى نيويورك، والعصبة الأندلسية فى البرازيل، والرابطة الأدبية فى الأرجنتين، من تجديد الأدب العربى، وتعريف أهل المهاجر به، وتعريفنا بآدابهم، وتميَّز الأدباءُ الذين انضموا إليها بانفتاح أفكارهم، ونظراتهم الثاقبة الدقيقة، وكثرة أسفارهم، وسعة اطلاعهم على مختلف الآداب الأجنبية، والغربية من بينها بخاصة، وأدب الأمريكتين على نحو أخص، واهتموا بدراسته فى لغاته الأصلية، الإنجليزية والإسبانية والبرتغالية، وفيهم من كتب إبداعه فى هذه اللغات، فكتب **جبران خليل جبران** باللغة الإنجليزية وصنع مثله **أمين الريحانى**، وكتب **جميل منصور حدّاد** باللغة البرتغالية، **وحبيب اسطفان** باللغة الإسبانية، **ورياض معلوف** باللغة الفرنسية، وغيرهم آخرون، وفى لغات أخرى، وبحسبنا مَن ذكرنا مثلا. فتطورت أفكارهم، وتأثّروا بما قرأوا وسمعوا ورأوْا، ودفعوا الأدب العربى بعامة، والشعر بخاصة، خطوات واسعة إلى الأمام، ودفعوا به عمليا خارج الدائرة التى ظلّ يتحرك فى نطاقها قرابة ألف وخمس مئة عام.

ويتفق أحيانا أن يكون الوسيط لا من أبناء البلد المتلقى، ولا من أبناء البلد المرسل، وإنما من أبناء بلد ثالث، وهؤلاء يكونون غالبا أصحاب أفكار عالمية ثقافة وتكوينا، أو لطول إقامتهم فى بلاد أجنبية مختلفة.

يصبح **الكتاب** بعد ترجمته **وسيطا** مستقلا، وفعّالا، فى نقل الأفكار والمشاعر والأشكال والنماذج من لغة إلى أخرى، ومع ذلك فمن **الأفضل** منهجيًّا أن ندرس

المؤلفين الذين أفادوا منه، وأن تجيء دراسة المترجمين بوصفهم ناقلين استثناء، وأن نوقف دراسة هؤلاء على من ليس لهم طبقة ولا مكانة فى عالم الأدب بمعناه الدقيق.

وثمة **وسيط** آخر يتمثل فى **الصحافة** حيث يجرى التعريف بالكتب التى تصدر حديثا، وكان هذا مادتها الغالبة على امتداد القرن الثامن عشر فى أوربا، ومطلع هذا القرن فى مصر، وفيما بعد أخذت هذه وتلك تسترعى اهتمام القرّاء والمفكرّين إلى الظواهر الأدبية العالمية، على نحو ما كانت تصنع السياسة الأسبوعية، والبلاغ الأسبوعى، والمقتطف والهلال، وغيرها. ومنذ زمن مبكر جدا عرفت أوربا مجلات متخصصة تنشر على صفحاتها ترجمة الإبداع الأدبى فى بلد آخر، وأحيانا بلغتها الأصلية لمن يحسنونها، ومثل هذا حدث فى مصر مع مجلة تراث الإنسانية، التى توقفت عن الصدور مع الأسف الشديد، والثقافة العالمية فى الكويت، والثقافة الأجنبية فى العراق، ومثلها فى سوريا، على نحو ما أشرنا من قبل، وكلها تستحق الدراسة بوصفها وسائط جيدة، لأننا فى أحايين كثيرة نجد أنفسنا أمام مؤلفين لا نعرف شيئا عن مصادرهم الأجنبية إلا ما نجده فى هذه الصحيفة أو تلك المجلة.

* * *

وهناك **المنتديات الأدبية** التى تتعلق بمثل أجنبى أعلى تحله مكان المثل الأعلى المحلى، لأنها ترى هذا باليا تجاوزه الزمن، وخير مثل على هذا **جماعة الثريا** التى قامت فى باريس حول منتصف القرن السادس عشر الميلادى تقريبا، **وجماعة أبولو** التى تكونت فى القاهرة عام ١٩٣٠، وهذه الجماعات الأدبية قد تتحمس لكاتب أجنبى دون آخر، أو لأدب أجنبى دون غيره، فتحمست **مدرسة الديوان** لها زلت دون كولردج من الأدباء الإنجليز، وللأدب الأنجلو ساكسونى برّمته دون الأدب اللاتينى. وكان أوائل الرومانسيين الألمان يشغفون كثيرا بشكسبير الإنجليزى، وثرفانتيس الإسبانى، والمسرح الإسبانى والبرتغالى إجمالا، وترجموا أعمالهم فى دقة متناهية.

وقد يكون للجماعة الأدبية مجلة يلتقى حولها الأعضاء، وتبشّر بأفكارهم، وبما يدعون إليه، فكان لجماعة أبوللو مجلة تحمل اسمهم، وللعصبة الأندلسية فى سان باولو فى البرازيل مجلتهم التى تحمل اسم «العصبة».

يعمل **الوسيط** منفردا، وقد ينتمى إلى منتدى أدبى، أو هيئة رسمية، يجد عندها العون والتشجيع، ويعمل أعضاؤها متكاتفين على نشر الآداب الأجنبية، وقد اضطلعت **لجنة التأليف والترجمة والنشر** فى مصر بهذا الدور على امتداد الأربعينيات والخمسينيات، وأعانت أعضاءها وكل راغب متمكن فى القيام بهذه المهمة، وترجمت جانبا هاما من روائع التراث العالمى، كما أن إدارة الثقافة فى وزارة التربية والتعليم فى مصر قامت فى أواخر الخمسينيات بحركة ترجمة ضخمة حملت شعار «الألف كتاب»، وأسهمت فى ترجمة مجموعات هامة من روائع الأدب والفكر العالمى، رواية وقصة ومسرحا وشعرا وتاريخا وعلمًا، ولا يتسع المجال هنا لنشير إلى المئات الذين عملوا فيه.

وهناك بيئات اجتماعية نشيطة تقوم حول الملوك أو الأمراء أو كبار الأغنياء المثقفين، أو البيوتات العريقة، وتقوم بدور فعال فى إذاعة الأفكار والآثار الأجنبية والتعريف بها، كما كان عليه الحال فى بلاط فيدريك الخامس ملك الدانمرك، وفيدريك الثانى فى بروسيا، وألفونسو العاشر فى إسبانيا، وكاترين الثانية فى روسيا، والخديو إسماعيل فى مصر، فقد أنشأ هذا الأخير دار الأوبرا فى القاهرة ومعها بدأت الفرق المسرحية والموسيقية الأوربية تفد إلى مصر، وبدأ الكتّاب المصريون استجابة لمطالب اللحظة يترجمون هذه الروايات، أو يمصّرونها، أو يؤلفون على منوالها.

وهناك **مدن معيّنة** تلعب هذا الدور، مثل مدينة ليون فى فرنسا فى القرن السادس عشر الميلادى، حيث كانت أول مراحل الاتجاه نحو فرنسا، وجنيف فى العصور الوسطى، وباريس فى عصر الإصلاح، وقرطبة خلال القرن العاشر الميلادى، والقاهرة فى عصرنا الحديث. وهناك بلاد بأكملها لعبت دور الوسيط، إمّا لموقعها الجغرافى، أو لدورها السياسى، أو لنفوذها الثقافى، أو لمكانتها الدينية، فكانت سويسرا فى أوربا مدعوة للقيام بهذا الدور بحكم توسّطها بين دول القارة، واتخاذها موقف الحياد بين الصراعات المختلفة، سياسية أو دينية أو اقتصادية. وكانت الأندلس فى العصور الوسطى مكانا متميزا لالتقاء الغرب المتخلف بالشرق المتقدم، وعنها تدفقت ألوان من الحضارة والثقافة والفن على شمالها المسيحى أوّلا، وعلى بقية البلاد الأوربية من بعد، فى الشعر والغناء، والموسيقى والرقص، والطب

والفلك والعلم، والأزياء، وكل مباهج الحياة الجميلة.

وبعد سقوط بغداد فى يد التتار فى مطلع النصف الثانى من القرن الثالث عشر أصبحت مصر بكل ثقلها، وتوسطها العالم العربى، وثقة العالم الإسلامى فيها بعد انتصارها على الصليبيين، البؤرة التى تلتقى فيها الثقافات الأجنبية المتعددة، من فارسية وتركية وأوربية فيما بعد، وتخرج منها إلى شتى بقاع العالمين العربى والإسلامى، تحمل بصماتها وطابعها، ومنها فى عصرنا الحديث خرجت أول البعثات العلمية إلى أوربا، وتُرجمت أوائل الكتب، وأنشئت أوّل وأكبر مطبعة علمية وأدبية، وأقيم أول مسرح، وأوّل دار للأوبرا، ورغم المحاولات العديدة التى قامت بها القوى الاستعمارية العديدة، والمعادية للعرب والمسلمين، لتحويل مجرى هذا التيار إلى أراض أخرى، والاستعاضة عن القاهرة بغيرها، ورغم أن المال يتدفق غزيرا فى منابع كلها خارج مصر، بقى للكتاب المترجم والمطبوع فى مصر احترامه الكامل، والثقة فيه دقة وأمانة ووضوحًا، وظل موضع طلب الجميع واحترامهم، ويسبق ما عداه.

وهناك الصالونات الأدبية، والدور الذى تقوم به، وعرضنا له فى غير هذا المكان[٦].

● الرحلة والرحّالة:

يمكن القول إن الرحلة إلى البلاد الأجنبية كانت على الدوام موضع درس، وقراءتها ذات أثر تربوى، لقيمتها وثيقة، وللمعلومات التى تقدمها فيما يتصل بتاريخ العادات، وما تنطوى عليه فكرة الرحلة نفسها من مغامرات ومفاجآت قام بها رجال آخرون، أو ينتمون إلى عصور مضت، وهواية هذا اللون من القراءة قديم، والجديد فيه استخدامه لغايات مقارنة.

والأدب العربى ثرىّ بالرحلات، وبالمعارف التى جاء بها الرحّالة من البلاد التى زاروها، على امتداد تاريخه، وتميز من بينهم المغاربة بخاصة خلال العصر الوسيط،

---

(٦) انظر الفصل الخاص بالصالونات الأدبية فى: نحو أدب إسلامى مقارن.

بعضهم وقف عند البلاد التى اقتضتها رحلة الحج، وآخرون تجاوزوها إلى ما كان معمورا على أيامهم كالصين وأواسط أوربا، وكان **ابن بطوطة** (١٣٠٤ ـ ١٣٦٨ م) أشهرهم، وهو أصلا مغربى من طنجة، طاف بمعظم أجزاء المعمورة على أيامه، وانتظم محيط أسفاره عددا كبيرا من الأقطار، ولا يستغنى الباحث فى تاريخ الصين والهند وجزر المالديف وسيلان (سيريلانكا الآن) وإندونيسيا وبلغاريا عن مطالعة رحلاته، وطبعت عدة مرات، وتُرجمت إلى عديد من اللغات.

ونعرف إلى جانبه أحمد بن فضلان، وابن بطلان، وابن جبير، طافوا بالعالم على أيامهم، وقيدوا مشاهداتهم، وما سمعوا وقرأوا، وسجلوا خواطرهم وآراءهم فى البلاد التى زاروها، وقد درسهم المستشرق الروسى **كراتشكوفسكى** فى كتابه الرائع «تاريخ الأدب الجغرافى العربى»، وترجمه إلى اللغة العربية صلاح الدين عثمان هاشم، بتكليف من جامعة الدول العربية فى القاهرة، ونشر فيها عام ١٩٥٧.

ويعرف العالم العربى المعاصر عددا كبيرا من الرحالة العرب، شرّقوا وغرّبوا ودوّنوا ما رأوا فى كتب جيّدة، بدءًا **برفاعة الطهطاوى** (١٨٠١ ـ ١٨٧٣ م) فى مطلع القرن الماضى، حيث سجّل انطباعاته عن رحلته إلى فرنسا فى كتابه «الإبريز فى تلخيص باريز»، ومرورا **بخير الدين التونسى** (١٨١٠ ـ ١٨٩٠) فى كتابه «أقوم المسالك فى معرفة أحوال الممالك»، و **أحمد فارس الشدياق** (١٨٠٤ ـ ١٨٨٧ م) فى كتابه «الواسطة فى معرفة أحوال مالطة»، **ومحمد لبيب البتنونى**، المتوفى عام ١٩٣٨، فى رحلتيه إلى إسبانيا وإلى أمريكا، وسجلها فى كتابيه «رحلة الأندلس» و «الرحلة إلى أمريكا»، وجاء بعد هؤلاء جميعا **محمد ثابت** فى رحلاته العديدة، ونشرها فى سلسلة تحمل عنوان: «العالم كما رأيته»، وآخرون كثيرون غير هؤلاء، أوردت بهم قائمة مفصلة الدكتورة **نازك سابا يارد** فى نهاية دراستها «الرحّالون العرب وحضارة الغرب فى النهضة العربية الحديثة»، وصدرت طبعته الأولى فى بيروت عام ١٩٧٩ م.

أما علاقة الغرب بالشرق، أدناه وأقصاه، فموغلة فى القدم، منذ حملة **الأسكندر الأكبر** فى القرن الرابع قبل الميلاد، وبلغت ذروتها مع الحروب الصليبية فى العصر

الوسيط، ثم بدأت رحلة **ماركو بولو** إلى الشرق الأقصى وكتابه عنه، واستيلاء **الأتراك العثمانيين** على **القسطنطينية** عام ١٤٥٣ م والذى أدّى إلى هجرة حملة **الثقافة الهلينية إلى إيطاليا**. وفى النصف الثانى من القرن السابع عشر بدأت أوربا **تتعرّف** على **الإسلام**، بعد أن عاشت قرونا مرعوبة منه ونافرة، وترقب خائفة مذعورة ما أحدثه من ثورة وتغيير فى ميزان القوى العالمية، فبدأت تدرس واقعه بطريقة علمية عن طريق الرحلات ومراكز الأبحاث الجامعية، وأخذت تتعرّف أيضا إلى الهند والصين قليلا، وهى معرفة سوف تتحول فى القرن التالى إلى استعمار مقيم.

لقد جاء الطبيب الرحّالة **فرانسوا برنييه** (١٦٢٠ ـ ١٦٨٨) إلى مصر والشام عام ١٦٥٤، وأقام فى الهند حتى سنة ١٦٦٨، وأصبح طبيب السلطان المغولى **أورنجزيب** (١٦٥٨ ـ ١٧٠٧ م) وعاد إلى وطنه فرنسا يحمل ترجمة فارسية لكتاب Upomishads وبعض الرقى السحرية، ولما رأى وقعها على **لافونتين** وإعجابه بها، وكلاهما كان يتردد على صالون **مدام دى لاسبيير** (١٦٣٦ ـ ١٦٩٣) لفت نظره إلى **مجموعة** من الحكايات الخرافية تُرجمت من الفارسية إلى الفرنسية عام ١٦٤٤، **وتحمل** عنوان «كتاب الأنوار، أو أخلاق الملوك، تأليف الحكيم الهندى بلباى [أى بيدبا]، ترجمه إلى الفرنسية داوُد سهيد الأصبهانى»، ولو أن المترجم الحقيقى لهذا الكتاب هو **جيلبير جولمان** مستشار الدولة، وكان على علم باللغات الشرقية، وأما داود الفارسى فمجرد مساعد له. وهذا الكتاب الفرنسى ليس سوى ترجمة حرة، لترجمة حرّة أيضا، قام بها **حسين واعظ كاشفى**، لكتاب كليلة ودمنة من العربية إلى اللغة الفارسية، فى أواخر القرن الخامس عشر الميلادى، وأعطاها عنوانا: «أنوار سهيلى». وهذه الترجمة الفرنسية هى التى تركت صداها فى **لافونتين** وحكاياته.

وفى عام ١٦٩٧ نشر **أنطوان جالان** «المكتبة الشرقية»، وهى سجل حافل بتراث الإسلام، وقائمة غنية بالمصادر العربية، وكان **إربلو** تركها دون أن يتمها كما قام جالان أيضا بترجمة ألف ليلة وليلة إلى اللغة الفرنسية، وكان قد التقط عددا من مخطوطاته بنفسه خلال رحلاته الطويلة.

ومنذ عام ١٧٥٤ بدأ الرحالة الأوربيون يتقاطرون على الهند، وبعد ثلاثين عاما تقريبا، أى فى ١٧٨٣، تأسست فى كلكته «جمعية البنغال الأسيوية»، وبعد ذلك بعامين نشر **ويلكنز** فى لندن أول ترجمة كاملة لكتاب Bhagavad-Gitâ أى «نشيد السعداء» من النص السنسكريتى مباشرة، ومعه بدأت الهند الحقيقية تدخل دائرة الاهتمام الفلسفى فى أوربا. وأصبحت فلسفة الشرق منهلا ثرا **لفولتير** وعدد من معاصريه، وأخذوا بما فيه من أفكار وظلال، واهتموا بالأجواء الفكرية أكثر مما اهتموا بالألوان المحلية، وأمدهم بكثير من الآراء، ووقعوا فى عديد من الأخطاء، وغذّاهم بتأملات اجتماعية وفلسفية واسعة، كانت وراء العديد من أفكار **مونتسكيو** واتجاهاته الاجتماعية.

وظل الشرق لفترة طويلة مهبط الإلهام الرومانسى، والكعبة التى تتجه إليها قممه، واقعا أو تخيّلا، ويهتف **شليجيل** فى إعجاب عام ١٨٠٠ : «هناك، فى الشرق وحده علينا أن نبحث عن الرومانسية فى سموها»، وينفعل **هردر** و **جوته** و **شوبنهاور** بعمق هذا الكشف، ويرون أن **ميشيليه** كان على حق حين رأى فى ألمانيا هند الغرب، وينقل **البارون إكشتين** هذه الحماسة الجميلة إلى الكتاب الفرنسيين **لامرتين** و **هيجو** و **لامنيه**. ويتنافس الإنجليز والفرنسيون والألمان على فك رموز الكتابات الشرقية القديمة، بما فيها الهيروغلوفية، لكى ينتزعوا أسرارها، وينشروا نصوصها والشروح الخاصة بها.

كذلك فتح اكتشاف المغامرين والتجار والمبشرين والعلماء لأمريكا اللاتينية المجال واسعا أمام الكتاب الأوربيين والأدب الأوربى، فجدد هذا شبابه، وموضوعاته، وقدمت لهم الولايات المتحدة الأمريكية شخصية البدائى الطيب، الذكى العبيط، المسئول أمام نفسه، والذى يقدس غرائزه، فإذا انتقل إلى مجتمع جديد رآه فاسدا ومفسدا، وإذا ذهب إلى كنيسة أو إقطاعية عاش مرعوبا من الضجيج، وأمدهم غزو المكسيك وأمريكا الجنوبية بأساطير وملاحم وذكريات، واتهامات أيضا، وفتح عيون أوربا على ألوان جديدة من التأمل والفكر، ودفع إلى شرايين أدبها بنماذج جديدة من البشر لم تكن معروفة من قبل، وبالقصائد التى تؤمن بها، والخرافات التى تحيطها، وأنواع القسوة والإبادة التى تعرّضوا لها.

إجمالاً يمكن القول إن الرحلة فى البلاد الأوربية أخذت فيها بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر شكلا واسعا ومثيرا، ولا تكاد تتوقف، من شطّار هاربين من الجوع فى أوطانهم، وباحثين عن لقمة العيش فى أوطان أخرى، إلى شعراء جوّالين يتكسبون بالغناء والموسيقا وإنشاد الشعر، إلى فنّانين يدفعهم حس فنى مرهف إلى البحث عن القديم وتذوّقه، واستكناه أسراره، واكتشاف العوالم الجديدة وتأمل روائعها، وهكذا أصبحت روما فى إيطاليا مهوى أفئدة «الإنسيين» الذين لم يسعدهم الحظ بأن يولدوا إيطاليين، ومهبط أولئك الذين يقرأون ويكتبون مدفوعين بحماسة دينية كاثوليكية، فهم يريدون أن يعيشوا ولو للحظات قصار فى العاصمة التى تضم البابا والفاتيكان ورفات كبار القديسين بين أرجائها، والأرض الموعودة للفنانين الظامئين إلى روائع العصر القديم، يفدون إلى مشاهدتها من كل مكان، وكان النحاتون والمثالون والرسامون، قبل عصر النهصة وخلاله وبعده، لا يرون تكوينهم الفنى قد اكتمل إلا إذا عاشوا فى روما أعواما، ووقفوا أمام تماثيلها ورسومها طويلا، وتأملوها فى إعجاب خاشع وعميق، وهى ظاهرة لما تختف، وإذا كانت حدتها خفت فى أوربا، فقد حلت بلاد أخرى مكانها، ونحن هنا فى مصر مثلا نرسل إليها بجملة من فنانينا كل عام، ليعمقوا دراساتهم ويصقلوا مواهبهم، ولنا فى روما أكاديمية ترعى الذاهبين وتمد الذين لم يذهبوا بكل جديد.

وكان المجتمع الإنجليزى الراقى يعتبر الرحلة الطويلة أحد العناصر الهامة فى تربية الشبان، ولم يتوقف تدفقهم على فرنسا وسويسرا وإيطاليا، وبقدر أقل على إسبانيا والبرتغال، طوال القرن الثامن عشر الميلادى، فزار هذه البلاد فى مطلع شبابهم كل من توماس جراى، ويونج، وصمويل روجر، وجيبون، ووردز ورث، ومات شيلى فى إيطاليا، وكان تأثير إيطاليا بشمسها ونسائها وآثارها بالغا على الذوق الإنجليزى، والشىء نفسه يمكن أن يقال عن الألمان وشعوب الشمال، وفى إيطاليا اكتشف كل من جوته و ينكلمان فضائل الكلاسية.

وفى القرن الثامن عشر أصبحت باريس عاصمة أوربا، وجذبت إليها أعدادا هائلة من الأجانب، وبدأت الصالونات الأدبية التى شهر بها هذا القرن تعرف عددا كبيرا من الزوّار الممتازين غير الفرنسيين، واتخذها بعضهم مستقرا ومقاما،

وراح آخرون يطوفون ببقية المدن بعيدا عن العاصمة، وخلّفوا لنا وصفا دقيقا لفرنسا فى حياتها عشية الثورة، وأخذ الفرنسيون بدورهم ينتشرون خارج بلادهم، فعاش **الراهب بريفو وفولتير** فى إنجلترا، ورحل **مونتيسكيو** طويلا عبر إيطاليا، ووصل الكاتبان **فالكونيه** و **ديديرو** إلى روسيا، وكانت أرضا مجهولة للغالبية، ولم يتوقف **جان جاك** روسو عن الطواف بكل ما يستطيع من دول أوربا.

ولم يكد القرن التاسع عشر يهل حتى تعددت مراكز الجذب والإشعاع، فزاحم الشرق وروسيا ودول البحر الأبيض المتوسط والصين وأفريقيا فرنسا، وأصبحت تلك البلاد مجالا لتدفق الرحالة عليها.

* * *

وعلى امتداد القرون الأربعة الماضية جاء إلى بلادنا عدد كبير من الرحالة الأوربيين، فضوليين يبحثون عن الحقيقة، أو جواسيس يسترقون الأسرار، أو تجارا يبحثون عن الربح، أو مبشرين لهم غايات دنيوية ويتخفون وراء الدين، ثم عادوا إلى بلادهم وكتبوا عنا، وما كتبوه يستحق الاهتمام مهما تكن صفتهم أو اتجاههم، وعلينا أن نقرأه، وندرسه، ونتبين ما وراءه، ونصل إلى وجه الحق فيه، وننتهى به إلى ما هو فى صالحنا.

جاء الرحالة الأوربيون إلى بلادنا العربية، ولقوا استقبالا كريما انعكس فيما كتبوه عن شعوبه، ولم يغفلوا الواقع السياسى الذى كانت تئن تحته، حيث يحكمها رؤساء ظلمة، يسيئون استغلالها، ويتعسفون فى استخدام سلطانهم، ويلقون منها سكوتا مريبا، واتخذوا من ذلك وسيلة لمهاجمة الملوك فى بلادهم الأصلية، والحملة على التعصب الدينى السائد فى أوطانهم، وشنوا عليه حربا لا هوادة فيها، متخذين من الشرق مثالاً للتسامح وحرية الاعتقاد.

وحظيت المرأة من حديثهم بصفحات طويلة، فوصفوا تخلفها وأنها لا يقام لها وزن، وأنها أداة متاع لا يُرعى لها شأن، ولا يُحفظ حق، ووصفوا قصور الأغنياء والأمراء، وجرى بهم الخيال بعيدا، واختلط فى حديثهم ما هو حق بما هو باطل، فتسللوا واقعا أو تصورا إلى «الحريم» فى تلك القصور تموج بجموع من النساء،

وكان موضع استملاحهم ومثار سخريتهم «وصف تلك القطعان من نساء بيض، يرعاهنّ قطعان سود من خصيان العبيد، لهم عليهن سلطان مطلق فى الحراسة، وهم مع ذلك محقورون من ربات الخدور فى الوقت الذى يخضعن فيه لسطانهم».

واتجه عدد من هؤلاء الرحالة إلى الجزيرة العربية، ووجهتهم مكة والمدينة، لما تثيرانه فى أعماق الأوربيين من فضول بعيد، إذ هما من المناطق المحرم دخولها على غير المسلمين، ومن ثم اتخذ كل الرحالة الذين ذهبوا إليها أسماء إسلامية، وزعموا أنهم مسلمون ذاهبون لأداء فريضة الحج أو العمرة، وزاد بعضهم فتعلم اللغة العربية، ولم يقف سيل هؤلاء الرحالة عند أمة بعينها، فكان منهم الإنجليزى **جوزيف بيتس**، والدانمركى **كرستين نيبور**، والسويسرى **جان لويس بوركخارت**، والإنجليزى **سير ريتشارد بورتن**، وشملت رحلته القطر المصرى أيضا إلى جانب مدينتى مكة والمدينة، وذهب الأديب الفرنسى **شاتوبريان** إلى الشام وفلسطين، وأقام **كارل ماركس** فى الجزائر فترة من الوقت، وجاء الإنجليزى لين بول إلى مصر وصوّر بالقلم والريشة، بالرسم والكلمة، جوانب عديدة ومثيرة من حياة المصريين فى أحزانهم وأفراحهم، فى عملهم وراحتهم، وهو كتاب مثير حقا، وترجمه **عدلى نور** إلى اللغة العربية بعنوان: «المصريون المحدثون : عاداتهم وشمائلهم».

وطاف الفنان الفرنسى **دى لاكروا** بالمغرب طويلا، وترك لنا لوحات رائعة عن طابع الحياة فيه. وفى عام ١٨٤٢ قام الفرنسى **جيرار دى نرفال** برحلة إلى الشرق، وما إن وضع قدمه فى الإسكندرية حتى توجه فى الحال إلى القاهرة، وأقام فيها ثلاثة شهور كاملة، وجاء كتابه عنها «رحلة إلى الشرق» حافلا بالذكريات والأساطير، وقدم لنا صورة شاملة عما رأى وسمع، من خلال فهمه ووعيه، وقد تُرجم الكتاب إلى اللغة العربية، فى ثلاثة أجزاء، ونشر فى القاهرة عام ١٩٦٥.

وربما كان أكثر هؤلاء الرحّالة إثارة شخصية إسبانية حملت اسم **على بك العباسى**، أما اسمه الحقيقى فهو **دومينجو باديا**، تعلم اللغة العربية، وارتدى ملابس عربية، وعبر العالم العربى كله من الغرب إلى الجزيرة العربية، وزار مكة

والمدينة خلال أيام الحج، وسجل خواطره فى كتاب نُشر وتُرجم إلى عديد من اللغات الأجنبية[٧].

وإلى جانب الذين يرحلون استمتاعًا، أو بحثا عن المعرفة والثقافة، هناك من يرحلون ضرورة أو قهرا، وتأتى الحروب فى مقدمة أسباب هذه الرحلات القهرية، والدور الذى لعبته الحروب الصليبية فى فتح أعين الغرب على الثقافة الإسلامية لا حد له. وكانت معركة بربشتر فى جنوب شرق الأندلس عام ١٠٦٤م سببا جوهريا وراء انتشار الشعر والعادات والموسيقا الأندلسية فيما وراء جبال البرانس شمالا، وينطوى تحت الرحلات الإجبارية المنفيون والهاربون من محاكم التفتيش، واللاجئون لأسباب سياسية أو اقتصادية والفارون بأهليهم أو بدينهم، وفى العرب الذين هاجروا إلى الأمريكتين نلتقى بكل هذه النوعيات.

هؤلاء الرحّالة، راغبين أو على غير هواهم، أنتجوا أدبا غزيرا، رائعا أحيانا ومتوسط الجودة فى أحايين أخرى، يعكس حياتهم التى عاشوها فى البلاد التى طافوا بها، أو استقروا فيها، والأشياء التى رأوها، والأقاصيص التى سمعوها، ثم حكوها لنا، فأخصبت الأخيلة، ودفعت فى شرايين الأدب بدماء جديدة، ثم ضاع الأصل وبقى الأثر. أو سجلوها فى أشكال عديدة من الملاحظات، تجىء مجرد نقاط عابرة وسريعة، وتدّون بلا عناية، على نحو ما نجده فى مذكرات **مونتسكيو**، أو عند **محمد ثابت** فى سلسلة كتبه «العالم كما رأيته»، أو فى شكل حكاية متصلة تتناول الرحلة بأكملها، كما فعل **شاتو بريان** فى كتابه «خط سير الرحلة من باريس إلى بيت المقدس»، **ومحمود تيمور** فى رحلته إلى نيويورك، أو يوردها فى صورة يوميات، كما فعل **مونتينى** و **على بك العباسى**، أو فى شكل رسالة أو رسائل، كما صنع **محمد سليمان** (ت١٩٣٦) فى «رسائل سائر من بلاد العرب إلى بلاد اليونان»، وصدرت فى القاهرة عن المطبعة السلفية عام ١٩٣٣، وقد تكون دراسات هامة وجادة كما فعل **حافظ عفيفى** المصرى فى كتابه «الإنجليز فى بلادهم»، أو **جوته** الألمانى عن «نهضة إيطاليا»، أو **بلاسكو إبانييث** الإسبانى فى كتابه «رحلة قصاص حول العالم»، وكل ذلك ارتفع بأدب الرحلات إلى مصاف الأنواع الأدبية الأخرى،

(٧) فصلنا الحديث عنه فى كتابنا: نحو أدب إسلامى مقارن.

وأصبح هذا اللون من الكتابة طابعا مميزا للعصر الرومانسى والفترة التى أعقبته، ولو أن شيوع الرحلة فى وقتنا الحاضر وسهولتها أفقدها الطرافة والبهجة التى كانت لها من قبل، إلا أن تكون فى قادم الأعوام إلى عوالم جديدة غير معهودة لنا فيها سبق، كالقمر والزهرة وبقية الكواكب الأخرى.

* * *

يفسح الأدب المقارن المجال واسعا لدراسة أدب الرحلات، لأنها المعين الذى يمتاح منه أى شعب معلوماته عن شعب آخر، فالذين يقرأون النصوص الأجنبية فى لغاتها الأصلية، حتى بين من يحترفون الأدب المقارن، يعدون قلّة، أما الأغلبية فتكتفى بالترجمة أو بمذكرات الرحالة، وثمة موضوعات مصدرها قصص الرحالة كما أومأنا من قبل، ويستطيع الباحث المقارن أن يسير فى أحد خطين يختلفان اختلافا ملحوظا، ولو أنهما يختلطان أحيانا اختلاطا مشروعا فى عدد من الدراسات، وهاتان الخطتان هما:

● دراسة ما تعرفه دولة ما عن الأخرى، فى عصر معين، فى ضوء ما يقدمه له الرحالة.

● دراسة رحالة بعينه، أهوائه وسذاجاته، ومكتشفاته، وآرائه وأفكاره وتصوراته.

وفى الحالة الأولى يتجه الباحث إلى الكتب، وفى الثانية يتجه إلى المؤلف، ولكى يحدد الباحث - مثلا - ما عرفته فرنسا عن مصر فى القرن الثامن عشر يجد نفسه مسوقا بالضرورة إلى أن يأخذ فى الاعتبار كتابا ثانويين، يؤلفون عددا ملحوظا، وتجىء كتابتهم وسطًا، وتبقى فائدتهم ثانوية فى البلد الذى وصفوه، ولكن ذلك لا يقلل من الاهتمام بشخصية الكاتب الرحالة، أو من دوره فى وطنه الذى تأثر بما كتب، وأن يكون موضع الدراسة والتقييم، وقد قام العالم الفرنسى **جان كاريه** بدراسة «الرحالة والكتاب الفرنسيين فى مصر» ونشر دراسته باللغة الفرنسية فى مجلدين كبيرين، ونشرها فى القاهرة عام ١٩٥٦، وبين لنا كيف صور الرحالة مصر، وكيف تنوعت صورهم على حسب ميولهم وثقافتهم، وأبان عما كان لها من تأثير على الإنتاج الأدبى لغيرهم من معاصريهم.

يأتى فى المقام الأول من دراسة المؤلف تحديد مستوى العلاقة بينه وبين البلاد التى رحل إليها، ذلك أن الرحلة تكون مصحوبة عادة بمحاولة اكتشاف هذه البلاد فكرا وثقافة قبل بدء الرحلة، وخلالها، مهما كان مستواها من الحضارة والبداوة، أو من الهمجية والعذرية، ومثل هذا العمل ينمى فى أعماق الرحالة قبولا لعادات البلد وتقاليده، ويخلق عنده فضولا طبيعيا لمعرفة كل شىء فيه وعنه، ويهيىء مناخا ملائما لتأثر به يمضى على مهل، ويعد الرحالة نفسيا لتتبع ما يجرى فيه وتمثله، وأن يأخذ الباحث فى الحسبان أن ذلك يحتاج إلى زمن لكى يظهر، ويعبر عن نفسه، وأنه يتطلب عوامله معينة تساعد على نضجه، من الفضول القلق، والنهم إلى المعرفة، وتوسيع دائرة الاتصالات التى تشكل قاعدة مادية للعلاقات. وبهذا يمكن أن نفسر ثراء التبادل الثقافى فى عصر دون آخر، وأمكنة يكثر التردد عليها دون أخرى، ودورها فى تعميق هذا التبادل وإثرائه، وإشاعة أنماط أدبية معينة، وتطورها فى العصور التى حفلت بالرواد، وسهلت فيها الرحلة والأمكنة التى يرتادها الناس بكثرة، ومن الضرورى أن نحدد العناصر الإيجابية فى حياة هذه الأمكنة التى تجذب إليها العديد من الرحالة والسائحين.

منهجيا ينبغى أن نأخذ فى الحسبان التفرقة بين اثنين من الرحّالة، أحدهما أديب، والآخر لا صلة له بالأدب، وأن نعالج رحلتيهما على نحو مختلف. مثلا: زار الكاتب الفرنسى **جان كوكتو** مصر عام ١٩٥١، مع فرقة فرنسية مسرحية، وعندما عاد إلى وطنه سجّل ذكرياته فيها، وانطباعاته عنها، فى كتاب موجز ومثير أسماه «مَعَليهش»، تعرّض فيه لحالة المسرح فى بلادنا، وكبار الكتاب الذين لقيهم، والحياة بعامة، والأدبية من بينها بخاصة، وكانت له أحكام دقيقة أحيانا، وقاسية أحيانا أخرى، ولكنها نافذة فى كل الحالات، وتلقى ضوء كاشفا على المناخ السياسى فى تلك الفترة، وعلى حركة الأدب والثقافة فى مصر يومها، ونحن معه بإزاء كاتب يبدى رأيه فيمن قابل من كتاب وأدباء ويصور ما تمثل وتنفس من مناخ ثقافى شرقى، وترك ذلك أثرا واضحا فى كتابه، ومن ثَمَّ يمكن أن تكوّن فصلا ندعوه «مصر فى أدب جان كوكتو».

ولكن إذا درسنا رحلة ليست لصاحبها صفة أدبية، ولنأخذ لها مثلا رحلة **بورتون**

إلى مصر، فلن نجد لها الروعة نفسها، ولا الأهمية الأدبية التى نجدها عند الأول، وكل ما هنالك أنها تمثل شاهدا فى فترة الزمن، منتصف القرن التاسع عشر، على ما كان يجرى فى مصر، ويمكن أن نلتقط منها بعض الآراء والأفكار، وأن نقف منها مثلا على الاهتمام الذى كان يحرك السيّاح والرحّالة ويدفع بهم إلى مصر فى هذه الفترة، وما كانوا يهتمون به، وطريقة ملاحظتهم لها، ورأيهم فى الآثار التى شاهدوها، وآرائهم فى الأعمال الفنية بوصفهم هواة، وربما كانت أيضا موضع الإجلال من أهلها.

ودراسة من هذا الطراز يجب أن تأخذ فى الاعتبار ما هو أبعد من الرحّالة نفسه، ما دامت شخصيته لا تستدعى الاهتمام بها أدبيا، وقد ينتهى بنا الحال فنوازن بين رأى رحّالة أديب وآخر غير أديب، إذا عرض كلاهما لجانب ثقافى. ومن الواضح أننا بصدد رأى شخصى، يخضع لاعتبارات كثيرة غير ثابتة، فالدراسات الأدبية لا تعرف القوانين الصارمة، فقد نجد رحّالة غير أديب يلقى، رغم ضحالة عائده كملاحظ وكاتب، من التقدير ما يلقاه الأديب الرحّالة، وقد يحدث العكس أيضا، فنجد هذا دون أهمية، فيصبح مجرد شاهد مثل الأول تماما.

* * *

يعيش الرحّالة حياة تختلف عن حياته فى وطنه، وأنظمـة وأفكارا فلسفيـة ودينية تغاير ما ألفه فى بلاده، والمقارن يوازن بين الشهادات التى أدلى بها الرحّالة عن شعب معين، ويبرز صورته كما تنعكس فى مرآة أدب الرحّالة القومى. وقد يكون ذلك من خلال رحّالة واحد، كأن ندرس صورة مصر كما رآها الرحالة الفرنسى **جيرار دى نرفال**، أو إسبانيا كما رآها أمير الشعراء **أحمد شوقى**، وقد تكون الصورة فى أدب بأكمله، كأن يتناول الباحث صورة مصر، أو العرب جميعا، فى الأدب الإنجليزى، أو الفرنسى، أو الألمانى.

وعلى الباحث أن يوازن بين موقف الرحّالة فى مجتمعه وتصرفاته راحلا، فهى تختلف فى أحايين كثيرة، وكان الكاتب المسرحى الفرنسى والرحالة **لابيش** (١٨١٥ ـ ١٨٨٨) يقول: «إنهم يسألوننى دائما، لماذا يكون الفرنسى فى وطنه لماحًا للغاية، فإذا رحل أسرف فى العباطة». والواقع أن كل رحالة، إلى أىّ وطن انتمى،

يتصرف بطريقة تسمح بتحديد شخصيته فى هذا المجال، ومطلوب من الباحث أيضا أن يكون على وعى بأن بعض ما يكتبه الرحالة يجىء تعبيرا عن حالة نفسية يعيشها، وربما كانت هذه وراء رحلته، أو هجرته، وهى التى لوّنت نظرته وأفكاره.

ومثل هذه الصورة، كلية أو جزئية، قلّما تكون أمينة فى التعبير عن طبيعة البلد ونفسية ساكنيه، وكثيرا ما تختلط الحقائق فيها بمزاعم لا أصل لها، أو بتأويلات مبالغ فيها، أو بأوهام تعبر عن نفسية الرحالة الكاتب أكثر مما تعبر عن واقع الشعب الذى رحل إليه ويتحدث عنه، وبذلك تخرج عن دائرة الواقع والتسجيل، وتصير فى جملتها من خلْق الأدب وابتكاره. لقد رحلت مدام دى ستال إلى ألمانيا ضائقة بطغيان نابليون فى فرنسا وتحكّمه، فجاءت آراؤها، كما لاحظ جان مارى كاريه بحق، مشوبةً بنوع من المثالية تحلم بها، وكان كتابها «عن ألمانيا»: «صلوات طريد ينشد ملاذا فى عالم مثالى»، وأثرت بإدراكها هذا فى جيل من الكتاب والرحّالة الفرنسيين، صوّروا ألمانيا فى إبداعهم بلد الحرية الفنية فى المسرح والشعر، والحياة المرحة الطليقة، والتمتع بملذّات الحياة، فى كنف حرية رحبة الآفاق، وهى صورة غير صادقة فى جوانب منها، وإذا شئنا الدقة قلنا شابَها لون من المبالغة والتهويل.

ومهما يكن من أمر، تلعب العوامل النفسية والاجتماعية التى تتفاعل فى أعماق الرحّالة الكاتب دورا هاما فى خلق العناصر الأساسية والأفكار العامة التى تكوّن عقيدة شعب فى شعب آخر، وتضفى عليها ظلالا معيّنة حين تتكون، ثم تساعد على رواجها لدى ذلك الشعب، ومن هنا فإن صورة شعب لدى شعب آخر يمكن أن تتغير إلى أفضل أو أسوأ تبعا لتغيّر هذه العوامل، والصورة التى كانت لدى المسلمين عن أوربا وأهلها خلال الحروب الصليبية تختلف تماما عن الصورة التى يرونهم بها الآن، والشىء نفسه يمكن أن يقال عن رؤية أوربا للشرق والعرب والمسلمين.

كذلك مطلوب من الباحث أن يحدد المجالات التى رآها الرحالة فى البلاد الأخرى، مدنا أو أوساطا أو أجواء أو بيئات، فمدام دى ستال ـ مثلا ـ لم تر من ألمانيا غير الوسط الأدبى والأرستقراطى والسياسى وبعض الفلاسفة، فجاء

تصويرها لألمانيا فى نطاق هذه الأوساط، ولم ير أحمد شوقى من إسبانيا إلا مدينة برشلونة، التى عاش فيها أربع سنوات، ثم مرّ عابرا ببعض المدن ذات التاريخ الإسلامى الزاهر، وأفزعه حاضرها حين قارنه بمالها من صورة فى ذهنه، وحاول أن يستخرج من ذلك العظة والعبرة، ولكن تصويره لحاضر الإسبان أنفسهم جاء معدوما.

وأن يوضح لنا كيف رأى الرحّالة البلد الذى رحلوا إليه، ويشرح لنا رأيهم فيه، ويحلل هذه الآراء ويردها إلى أصولها، لأن دراسته وسيلة لتقويم الصورة الأدبية التى رسمها هؤلاء الرحّالة فى أدبهم القومى للبلد الذى زاروه. ثم يتابع بعد ذلك صدى آرائهم فى أبناء أمتهم، ممن تحدثوا عن البلد نفسه، أو أرادوا وصفه، أو تقديم نماذج بشرية لأهله، أيًّا كان الجنس الأدبى الذى تحدثوا فيه: مسرحًا أو قصصا أو رواية أو رسائل أو غيرها. وبذلك يرسمون صورة أدبية للبلاد والشعوب التى رحلوا إليها، قد تكون كاملة حين يتحدث الرحالة الكاتب عن المظاهر المختلفة لها، من طبيعة وعادات وتقاليد ونظم، وهو ما يتجلى واضحا فى الرحلات التى قام بها الأوربيون إلى مصر والشرق فى القرن التاسع عشر، أو ناقصة مبتورة، كما هو الحال عند الرحالة العرب الذين زاروا إسبانيا، فلم يروا فيها، إجمالاً، إلا جانبها الإسلامى المفقود.

* * *

إن نقطة البدء فى هذا الباب لا تمت بصلة كبيرة إلى الأدب، لأن شرح صورة بلد ما فى ذاتها لا تفيد التاريخ الأدبى، ولا تكشف عن الصلات العقلية بين الكتاب، وليس القصد كذلك بيان هذه الصورة الأدبية فى حد ذاتها، وما يعنى المقارن هو بيان الأفكار العامة التى تضافرت على تكوين هذه الصورة فى أدب ما، وهذا يستلزم بيان الطريقة التى تكونت بها، وشرح تأثير البلاد الأجنبية بمناظرها وعاداتها وآثارها على الكتاب، ثم بثقافتها المتعدّدة، وحين عرّفت مدام دى ستال الفرنسيين بألمانيا عرّفتها لهم بأنها موطن جوته، وشيلر، وشيليجل، فأشاع هذا شهرة هؤلاء الكتاب على نحو واسع فى فرنسا. وبهذا يؤدى البحث فى هذا الباب إلى الكشف عن كثير من المصادر الأدبية بالمعنى الواسع لهذه المصادر، وبيان الطرق

التى مّهدت للتأثُّر والتأثير بين الأدبين، ويبين عن تطوّر الأفكار العامة فى البلاد الأخرى حسب العصور المختلفة، مع بيان العوامل التى ساعدت على هذا التطور.

لكن مهمة الباحث لا تنتهى عند شرح الصور التى كوّنها شعب ما فى أدبه عن بلد أو بلاد أخرى، وإنما عليه أن يقف بإزاء الصورة، وأن يبين ما فيها من صواب أو خطأ، وأن يرد الخطأ إلى أسبابه، وأن يضع البلد أو الشعب فى موضعه الصحيح من أفكار الأمة وأدبها، وأن يدرس طبيعة المبادلات التى تمت، ونفسية الشعوب، وطبيعة تكوّن الأساطير، والدور الذى أحدثته فى تجديد فكر الكاتب، أو تجديد الأفكار فى أدب أمته بعامة.

ويحسن عند القيام بهذه الدراسات أن نتوصل إلى مراكز الجذب فى البلاد التى ندرسها والتى ارتادها الرحالة، كالأقاليم البعيدة عن العاصمة، والأماكن ذات الوضع المتميز، والمدن، والصالونات والمنتديات الأدبية، والجامعات، والمقاهى ذات الطابع الخاص، والمطابع، والمجامع العلمية التى يسهم فيها الأجانب، أعضاء شرف أو مراسلين، أو كاملى العضوية، وسيجد أن بعض المدن بحكم تاريخها، أو الدور القيادى الذى تلعبه فى مجال الثقافة العالمية، تمثل مراكز جذب ضاغط أكثر من غيرها، وقامت حولها هالات من الشهرة والذيوع، كالقاهرة وباريس فى مجال الثقافة، وروما فى مجال الفن، وفيينا فى مجال الموسيقا، وغيرها.

تمثل الرحلة برهانا ماديا على قيام الاتصال المباشر وتؤكد على ما يقدمه هذه اللون من الأدب من حمولة ثقافية، وترسم لنا درجة استعداد البيئة التى عاش فيها الرحالة للتطور على المدى القريب أو البعيد، تبعا لصلاتها مع غيرها، أو انعزالها عنهم، وتقبلها لأفكار الآخرين مباشرة أو تسرُّبا، وحين زار الرحالة الفرنسى الفيلسوف **فولنى** (١٧٥٧ ـ ١٨٢٠) مصر وبلاد الشرق العربى وتركيا فى أخريات القرن الثامن عشر، راعه ما عليه من جهل مطبق وفساد شائع عم كل الطبقات، ويتجلى فى كل العوامل الأدبية، وفى الفنون الجميلة، حتى الصناعات اليدوية فى حالة بدائية، ويندر أن تجد فى القاهرة من يصلح الساعة، وإذا وُجد فهو أجنبى. على حين أن الرحالة الإسبانى **على بك العباسى** وجاء بعده بربع قرن تقريبا، كان أكثر تفاؤلا منه، فقد وصل إلى القاهرة فى نوفمبر ١٨٠٦، قبل عام واحد من تولى

محمد علي الحكم، ورغم الاضطرابات التى كانت تعم القطر، أخذته الدهشة بموارد مصر، وأعجب بما عليه الناس من نشاط وعمل، وتساءل: كيف يكون مستقبل مصر، إذا رزقت الظرف المناسب، والحكومة القادرة؟

ولكن الرحّالة قد ينطوى على نفسه، فلا يركن إلى الاتصال المباشر بأهل البلد الذى يرحل إليه، إهمالا منه، أو احتقارا لقدره، أو لظروف عارضة، أو لأسباب سياسية، فكثير من الكتاب الفرنسيين الذين قدموا الجزائر خلال استعمارهم لها قصروا اتصالاتهم على بنى جلدتهم من المستعمرين، دون أن يذهبوا خطوة واحدة إلى ما هو أبعد منهم، وحين جاءها **كارل ماركس** مريضا اهتم بصحته، وبالبحث عن الشمس الساطعة، فلم يلق من أهلها أحدا، ولم تثر انتباهه ظاهرة، ولم يفسر مما حوله حدثا، وحين وصف طبيعة الجزائر، وخضرة حديقتها الكبرى، وملامح السكان، فى رسائله إلى صديقه **إنجلز**، وبنتيه **جينى** و**لورا**، تبين فيما بعد أنه نقلها بالحرف من دليل سياحى للجزائر صدر فى تلك الأيام.

هناك ألوان من الرحلة: **الرحلة المباشرة** التى دار حديثنا حولها فيما مضى، وهى حقيقية، وذات علاقة مباشرة، ولها جانب آخر نود الإشارة إليه، ألّا يحتك الرحّالة بواقع البلد الذى رحل إليه، وإنما يتجاوز حاضره إلى ماضيه، ويدع ما حوله ويلمسه ويغوص فى أعماق التاريخ، بحثا عن حضارة اندثرت، وخلّفت وراءها شواهد ناطقة، أعجب بها قراءة، أو من خلال بقاياها، وكان ذلك حال **إرفنج وشنجتن** الأمريكى، حين جاء إسبانيا رحّالة فى القرن الماضى، فلم يعنه أمر إسبانيا أو الإسبان، وإنما فتنته آثار الأندلس فى الحمراء، فاتخذها مقرا لجسمه ولروحه، يتفيأ ظلالها، ويطرب لوشوشات مياهها، ويتأمل أمجاد الأندلس الغاربة، فدرس تاريخ العرب فيها، ومضى عبر شوارع غرناطة، وبين سكانها الفقراء، وهم أقرب من فيها إلى عرب الأمس، يلتقط من أفواههم حكايات جدودهم، ويرى فى تقاليدهم وعاداتهم الماضى بخيره وشره، وفتن بطبيعة غرناطة الفاتنة، حيث تلتقى العذرية بأروع وأرخص ما حققه الإنسان من تهذيب لها، وصقل لمهابط جمالها، وآثر أن يبقى فيها عمره، وحتى آخر لحظة من حياته، وكان من ثمار رحلته وإقامته فى قاعات الحمراء أعظم مؤلفاته رواجًا وشهرة، وأمتعها جمالاً وعذوبة: حكايات الحمراء.

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الرحّالة الشاعر الألماني **رلكه** (١٨٧٥ ـ ١٩٢٦) وكانت زوجته **كلارا**، وهى فنّانـة نحاّتـة، قد سبقتـه إلى مصر، وكشفت له عن بعض مفاتنها الحافلة بالأسرار، فجاء إليها فى يناير من عام ١٩١١، ولم يجذبه فيها الإسلام وآثاره، أو العصر الوسيط وما خلّفه، وهو لا يقول فى رسائله عن رحلته، أو فى قصائده، كلمة واحدة عن الآثار الإسلامية فى مصر، ولا عن الحياة اليومية فيها، وشاهدها فى القاهرة دون شك، وإنما وقف بخياله وعقله وفكره عند العصر الفرعونى، فاستغرقه تماما، وحجب عنه روعة مصر الإسلامية، وحيوية حياتها اليومية، النابضة بالنشاط والحركة واللون، فزار الآثار الفرعونية فى الأقصر وطيبة ووادى الملوك والمناطق المجاورة، ووقف طويلا أمام معبد الكرنك، وألهمه أجمل قصائد شعره وأروعه، وعنوانها: «كان ذلك فى الكرنك»، وزار معبد أدفو وجزيرة فِيَلَة فى اسوان، والأهرام وأبا الهول فى الجيزة، وظل مسحورا بجمال الآثار المصرية وجلالها حتى بعد عودته، وفكرّ فى أن يدرس الآثار المصرية واللغات الشرقية فى السوربون فى باريس، وطاف بخياله أن يشترك فى إحدى البعثات الأجنبية التى تجيء إلى مصر للتنقيب عن آثارها، ولم يتوقف عن استلهام الآثار الفرعونية وهو فى وطنه، فنظم قصيدة عن رأس أخناتون الموجودة فى متحف برلين، وأخرى بعنوان «لابد من الموت لأننا نعرفه»، تبعا لمثل قاله بتاح حوتب.

وهناك **الرحلة قراءةً**، وفيها يسافر الإنسان إلى بلاد أخرى، عن طريق رحلات قام بها آخرون، فتكون علاقته بهذه البلاد غير مباشرة، كما هو الشأن فى الشاعر الفرنسى **شاتوبريان**، (١٧٦٨ ـ ١٨٤٨)، فقد ظل يحلم برحلات قام بها آخرون، ووصف لنا عن طريقهم غابات أمريكا اللاتينية دون أن يذهب إليها، وذلك فى روايته «أتالا»، والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الأوصاف التى قدمها لنا **بلزاك** عن الجوارى وأحلام الحريم فى رواياته المختلفة، وبخاصة فى قصته الشهيرة «الفتاة ذات العينين الذهبيتين».

وثمة لون آخر من الرحلات يمكن أن ندعوه **الرحلات الخيالية** يقوم بها الباحثون عن المدن الفاضلة، أمثال **أفلاطون**، فى «**الجمهورية**» و **الفارابى** فى «**المدينة الفاضلة**»، **وسان مور** فى «مدينة الشمس»، **وكامبانيلا** فى «القمر

وإمبراطوريات الشمس»، وغيرهم. وفيها يحلمون بمجتمع مثالى، يسوده الوفاق والعدالة، وتختفى فيه النقائض والرذائل، وتتساوى الثروات والإمكانات، وكل إمرئ يؤدى الوظيفة التى تلائم كفاياته، وأفراده متضامنون فيما بينهم، وهى قمة المجتمعات البشرية الممكنة والمأمولة. وقريب منها **الرحلة إلى الآخرة**، وفيها يقوم الفلاسفة والمفكرون والأدباء برحلة خيالية خارج عالمنا، ليعبروا بصورة رمزية عما لا يستطيعون التعبير به صراحة، على نحو ما فعل **ابن شهيد** الأندلسى، المتوفى ٤٢٧ هـ = ١٠٣٥ م، فى رسالته «التوابع والزوابع»، **وأبو العلاء المعرى**، المتوفى ٤٤٩ هـ = ١٠٥٨ م، فى «رسالة الغفران»، **ودانتى** الإيطالى، المتوفى ١٣٢١ م، فى «الكوميديا الإلهية»، ومن الواضح أن أيًّا من اللونين لا يدخل معنا فى أدب الرحلات من حيث هى كذلك، وإن كانت أفكارا ومواضيع تخضع للدراسة المقارنة فيما بينها.

يُحدث تزايد الرحلة فى عصر ما، وتدفقها نحو اتجاه محدد، تأثيرات أدبية بالغة، ونجد الشاهد واضحا على ذلك فى العلاقة السببية بين تطور الاستعمار الفرنسى على امتداد القرن التاسع عشر الميلادى والأدب الموازى له، والذى يهتم بالخارج، ويستمد غذاءه من انتقال أعداد هائلة من الفرنسيين خارج وطنهم، مما يتيح للمؤلفين والكتاب أن يجددوا فكرهم، وأن يخصبوا خيالهم، بالجديد الذى رأوه، أو قرأوا عنه، وهو ما يمكن أن يقال أيضا عن هجرة العرب إلى الأمريكتين فى أواخر القرن الماضى ومطلع هذا القرن.

* * *

أدت الرِّحلة وأدبها إلى نشأة لون من الدراسات الخاصة تنتمى إلى حقل الأدب المقارن، مِن رَصْدها وتقييمها وإعداد المصادر الخاصة بها، وهى لا تقل الآن شيوعا وكثرة عن الرحلات نفسها، فثمة دراسات عن الرحّالة الفرنسيين فى مصر، وفى إنجلترا، والألمان فى إيطاليا، والإنجليز فى هولندا، وغيرها.

بيد أن هناك خطرا يترقب مثل هذه الدراسات، وهو السهولة، فبضع نصوص جيدة، وعدة لوحات، وشىء من نكات، يمكن أن تؤلف كتابا شيقا فى مطالعته، ولكنه لا يأتى بجديد، وقد احتج **إتيامبل** وهو من كبار علماء المقارنة المعاصرين

بشدة على الإسراف فى هذا اللون من الدراسات على حساب بقية الجوانب الأخرى، وألحق بها أعظم الضرر، وأصبحت مجرد تعداد لمن قاموا بها، ونظرات سطحية لمضمونها، تفتقد الفهم النافذ والتحليل العميق. والحق أن الحواشى الموضحة لقصة ما، وتتبع الطريق الذى سلكته فى رحلتها، والبحث عن المصادر المكتوبة، والموازنة بين الشهادات المختلفة، تتطلب وقتا أكثر، وتؤدى غالبا إلى اكتشافات ذات دلائل، لأن الباحث فيها ثابت الموقف، والمعلومات معروفة، أو الطريق إليها ميسور، وهذه المعلومات هى: نص، وكاتب، وبلد، وعصر.

● **الشهرة والنجاح والانتشار:**

هذا المجال من الأدب المقارن متنوّع وفسيح معًا، وقبل أن نعرض له علينا أن نفرّق بين نجاح كاتب ما فى بلده وبين تأثيره فى أدب هذا البلد، لأن النجاح ليس شرطا فى التأثير الأدبى وإن مهّد له وساعد على نشوئه، والكوميديا الإلهية لدانتى أوضح مثل لهذا، فإنها لم تحدث أثرا قويًا لا فى الجمهور ولا فى أغلبية الكتاب فى العصر الحديث، وقلة من الشعراء فقط فهموها، وهم الذين يؤكدون خلودها فى نطاق التقاليد الأدبية، ومع ذلك فإن تأثير كاتب من الكتّاب فى بلد أجنبى يرتبط وثيقا بنجاحه، وبما يمكن أن ندرسه تحت اسم الشهرة أو الانتشار أيضا، وهى مصطلحات ثلاثة غائمة، لمّا تأخذ تحديدا علميا دقيقا، ولكنها تدل على نحو أو بآخر على الأثر ألذى يمكن أن يخلّفه وراءه كاتب كبير.

فالانتشار أن يأخذ كاتب أو كتاب ما طريقه إلى بلد أو بلدان أجنبية، ويتم بلا وسيط حين تكون لغته شائعة بين مثقفى البلد الذى انتشر فيه، أو عن طريق الترجمة حين تكون معرفة اللغات الأجنبية فى هذا البلد وقفا على عدد قليل من مثقفيه. والانتشار ألوان، قد يكون شعبيا فيجىء تأثيره كذلك، وقد يقتصر على النخبة الممتازة، ويتوقف صداه عندها، وهنا تختلف النتائج، ووسائل البحث أيضا، ومثل هذه الدراسة تعتمد، على حد تعبير **فان تيجيم**: «على الذكاء والذوق، وما من شىء أبعد عن الآلية مثل هذه الدراسة الدقيقة المرهقة».

والانتشار يؤدى إلى **النجاح** حين يتلقى النقادُ الكتابَ الوافد بالتقدير، ويجد

هذا إقبالا من الأدباء، والحظوة لدى جمهرة الناس، ويُعرف هذا كله من عدد الترجمات التى تمت، ومرات الطباعة، والمرات التى ظهر فيها الكتاب على المسرح إن كان مسرحية، والمقالات التى دارت حوله ولهجتها، والمناقشات التى ارتبطت به ومستواها، ويؤدى هذا النجاح إلى تأثيرات فى لغة الكتّاب وأساليبهم وموضوعاتهم، وطريقة تناولهم لها.

أما الشهرة فهى مجموعة الشواهد التى تبرز الخصائص الحية للعمل الأدبى، وتتكون من النجاح من ناحية، والتأثير من ناحية أخرى، وتقييم النجاح ممكن لأن مردّه الأرقام بمتابعة عدد الطبعات والترجمات كاملة أو معدّلة، والأعمال التى استلهمت العمل الأدبى، والقرّاء الذين يفترض أنهم قرأوه، مما يتوفر عليه علم الاجتماع الأدبى. وفى مثل هذه الحالة ليس من السهل أن تصل دائما إلى وثائق كافية، ولكى نأخذ فكرة دقيقة مثلا عن انتشار روايات والتر سكوت فى اللغة العربية، وتأثيره فى الرواية التاريخية العربية، يجب أن تكون معنا وثائق يحتاج جمعها إلى جهد كبير، مثل: الأعمال التى تُرجمت له، والنسخ التى طُبعت منها، وانتشارها، وعدد القرّاء، وباختصار كل ما يمكن أن يدخل تحت اسم انتشار أعماله فى العربية، وكل هذا ليس إلا مجرد افتراضات مثالية، ليس من السهل دائما أن نجد لها جوابا شافيا، أى أننا يجب ألا ننسى أن أبحاثا من هذا الطراز هى بالضرورة غير كاملة، وتعكس من الواقع نفسه جانبا متناهى الصغر.

إن من المفيد دائما أن نتثبّت فى قوائم المطبوعات القديمة والمخطوطات، والمجموعات الخاصة عند الأفراد أو الهيئات، وقد قام الإسبان مثلا بدراسة عن قراءة المواطنين الإسبان الذين انتقلوا إلى أمريكا اللاتينية فى القرن السادس عشر الميلادى، وأصبح لديهم إطار عن هواياتهم وكتبهم المفضلة، إذا لم يكن كاملا فهو ملهم، وهو ما يمكن أن نقوم به نحن فيما يتصل بعرب المهاجر الأمريكية والإفريقية، وأخيرا الأوربية أيضا.

وفى العصر الحديث تقدم لنا قاعات القراءة فى المكتبات العامة مادة جيدة لتتبع الكتب المفضلة عند جمهور المتردّدين عليها، وكذلك يمكن أن نتابع آثار قراءات كبار الكتاب فى مراسلاتهم، لنقارن بينها وبين سيْر نشاطهم الإبداعى فيما بعد،

ومفيد أيضا دراسة مكتبات كبار المؤلفين: عباس العقاد، وأحمد أمين، وأحمد شوقى ومحمد عبد الله عنان، وكان لكاتب هذه السطور شرف أن ينقل مكتبة محمد عبد الله عنان كاملة إلى كلية دار العلوم، فهى وسائل مفيدة جدا، ويمكن أن تصبح وثائق هامة، إلى جانب ما تشى به من تحديد هوايات أصحابها وقراءاتهم، وما يفضَلون، وبداهة يجب ألا نتخيل أن عالم أصحابها، قراءة وهواية وميلا ومعرفة، محدود بما فى أرفف مكتباتهم من مؤلفات.

وعندما نقرأ كتب المؤلفين أنفسهم فإن الوثيقة المقارنة تصبح ذات أهمية كبرى إذا كانت النسخ التى يملكونها تحمل فى هوامشها، أو بدايتها، أو نهايتها، علامات على قراءتهم لها، أو تأمّلاتهم وتعليقاتهم عليها، لأن الهوامش والتعليقات ومذكرات القراءة ذات معنى دائما، حتى عندما تجىء من قرّاء مجهولين كمؤشر على اتجاهات الرأى العام، وتكون أكثر أهمية طبعا عندما تجىء من قرّاء فى ارتفاع قامة العقاد، أو عقلانية أحمد أمين، أو عبقرية شوقى، أو تمكن محمود محمد شاكر من التراث. وهناك مؤلفين اشتهروا من قديم بكتابة التعليقات والملاحظات على هامش النصوص التى يقرأونها، تكثر أو تقل، وأشهر من نعرف فى العربية الخليفة الأموى **الحكم الثانى** (ت ٩٧٦ م) وصاحب المكتبة الشهيرة، ذات النصف مليون مخطوط. وبهذا يصبح ما كان مجرد إحصاء أدبى دليلا على علاقة مباشرة، وبداية عمل أدبى، وله دوره الحاسم فى توجيهه أحيانا، وتشع ثمار القراءة فى بعض نماذجه.

غير أن مثل هذه الأبحاث ليست مشجعة تماما، والنتائج لا تساوى الجهد القوى الذى يبذل فيها وتتطلبه، إلا إذا كنّا بصدد قراء من طبقة ممتازة كأولئك الذين أشرنا إليهم من قريب. وبعامة فإن التعمق فى عالم القراءة الخاصة موضوع صعب، لغيبة الوثائق أحيانا، أو لقلة الفائدة نسبيا التى نجنيها من ورائها حتى الآن. وأخيرا لا بد من البرهنة ماديا ـ ما أمكن ـ على انتشار نصّ ما، وتعمقّه، قبل التفكير فى تأثيره المباشر، ودراسة تَمَثُّل الأدباء والقارئين له.

ليس من الضرورى أن يكون الانتشار وليد الكتاب المطبوع الذى يباع عادة فى المكتبة، ولقد تُرجمت أعمال الكاتب السياسى والاقتصادى الفرنسى **جان بودين** (١٥٣٠ ـ ١٥٩٦ م) إلى اللغة الإسبانية فى زمن مبكر، ولكن كتبه لم تشع بين

القراء إلا بتوصية من محاكم التفتيش وشروطها. وعدد كبير من المؤلفين المهمين فى القرن الثامن عشر ما كان ممكنا أن يقرأوا فى بلادهم نفسها إلا عن طريق تهريب المؤلفات. ويقول الكاتب المسرحى الإسبانى تيرسو دى مولينا إن مؤلفاته كانت معروفة فى فرنسا قبل عام ١٦٣٥ عن غير طريق الترجمة، لأنها لم تكن تُرجمت حتى هذا التاريخ، وليس سهلا التفكير فى نسخ مطبوعة لأن ما يطبع منها كان قليلا للغاية، حتى أن أحد كتبه، ولما يزل محفوظا فى مكتبة مزرينا فى باريس، وصل إلى هنا نتيجة أخذه فى معركة حربية، وإنما ذاعت قراءةً فيما يرجحون بواسطة إسبان كانوا يقيمون فى باريس أو بنسخها باليد، ولو أنه لم يبق لنا ما يمكن أن نبرهن به على هذا الافتراض الأخير.

وعندما تتم دراسة عن الانتشار عن طريق المكتبات التجارية من المفيد أن نحدد طريقة البيع، ومستوى الحرية التى يتمتع بها الورّاقون فى تجارتهم، والتجارة السرية والخفية والتهريب الذى يتم من وراء ظهر القوانين، وموقف الرقابة من المؤلفين الأجانب، وأيضًا فإن عدد الطبعات لا يعنى الانتشار الواسع دائما، فبعض دور النشر، أو المؤلفين أنفسهم، يزيفون، فيطبعون عددا قليلا من النسخ، لتنفد سريعا، ثم تعاد طباعة الكتاب، وقد تكون عشر طبعات من كتاب لا تساوى عددا طبعتين من كتاب آخر.

الموضوعات والمواقف والبواعث

ذهب تاريخ الموضوعات والبواعث بالجانب الأكبر من النقاش الذى دار حول الأدب المقارن، وحتى من وجهة نظر المنهج التاريخى حُمِّل هذا الفرع منه فوق طاقته، وأصبح من الصعب أحيانًا تجاوز الأوهام التى أحاطت به، وبعضها عميق الجذور، ضارب فى القدم. فمع نهاية القرن التاسع عشر بلغت الدراسات المتصلة بالمأثورات الشعبية أوجها، وكان الأدب المقارن فى خطاه الأولى، فمال نحو الحركة الوضعية، ولكن القرن العشرين جاء بأيديولوچيات جديدة جعلت من الأدب المقارن هدفها المفضل، ولم تتوقف إلا مع نهاية العقد الخامس منه.

كان **الألمان** أول من اهتم بدراسة تاريخ الموضوعات وتوفّروا عليها، وبخاصة أولئك الذين شاركوا **ماكس كوخ** فى تحرير مجلته، أو أسهموا فى مجموعات «دراسات فى تاريخ الأدب المقارن». وكذلك الباحثون فى مجال المأثورات الشعبية، ودارسو الأدب الشعبى على امتداد القرن الماضى، وركزوا كل اهتمامهم، منذ البداية فى الأعمال الأدبية التى وصلتنا ناقصة، أو أصابها التغيير فى معظم الأحوال، يتتبعون أصولها، ويدرسون أسلوب تطورها، ووجدوا أنفسهم مضطرين إلى استخدام المقارنة عند محاولة إعادة بناء الأسس الأصلية، لوجود روايات عديدة للموضوع الواحد. وفى الواقع كان النقاد يعتبرون هذا اللون من الدراسة «موضوعًا ألمانيًا تقليديًا».

وفى ألمانيا ومناطق الحدود المحيطة بها، كالألزاس من فرنسا وسويسرة، وشمال إيطاليا، تركت دراسة الحكايات والأساطير بصماتها واضحة على المقارنة، وهى فى أول خطاها، ويحتمل أنها أعاقت تطور هذه فى البلاد الإسكندنافية. وعندما ذكر **فان تيجيم** أن دراسة الموضوعات «تنمو حيث الأدب الشعبى بالغ الروعة، قوى الحياة، عميق التأثير فى إبداع الأدباء»، كما هو الحال فى بلاد الدانوب مثلاً، فإنما كان يشير إلى ظروف صقلت تمامًا دراسة تاريخ الأفكار فى العشرينيات من هذا القرن.

وفيا بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٧ واصل **بول مركير** نشر سلسلة من الدراسات عن الموضوعات فى الأدب الألمانى، كما قامت **اليزابيث فرنزل** بتأليف معجم لها بعد الحرب العالمية الثانية ويعد الآن من أهم المعاجم فى الأدب العالمى، وضرورى فى أية دراسة تتناول الموضوعات، وقد نشرته فى شتوتجارت عام ١٩٦٢ فى شكل مختارات أدبية تاريخية، وواصلت نشر أبحاثها فى هذا المجال. وفى خط مواز لها فإن ممثلى مدرسة بون، والذين تجمعوا حول ناشرى مجلة «أركاديا» أعطوا دفعة جديدة لأبحاث التلقى والتكرار وبخاصة فى الأدب القديم.

وبعد الألمان جاء الفرنسيون على استحياء!

فى البدء لم يكن روّاد المقارنة الفرنسية راضين عن هذا الاتجاه، ويأخذون عليه أنه يُعنى بمادة الأدب أكثر من عنايته بالأدب نفسه، لأن الموضوع مادة الأدب الخام أما الذى يجعل منه أدبًا فهو الأنواع الأدبية حين يتشكل الإبداع فيها، مسرحية أو ملحمة أو شعرًا غنائيًّا أو رواية، والصور والأساليب، وكان **بلدنسبرجيه** يقول: ماذا يعنينا أن يكون بعض كبار الكتاب قد اتخذوا من أسطورة واحدة إطارًا لفكرهم، أو حتى جلّهم، مادام كل منهم يفهم الموضوع على نحو خاص به.

وكان نقد **بول هازار**، زميل بلدنسبرجيه فى مجلة الأدب المقارن، أكثر حدة، فأخرج دراسة الموضوعات عن نطاق الأدب المقارن لأنها لا تعنى بالتأثيرات الأدبية، وأدى تقدم فكرة الأدب المقارن فى فرنسا إلى زهد الباحثين فى دراسة الموضوعات، لأنها شاعت وكثرت، لسهولتها فى نظرهم، وتزايدت الأبحاث الجامعية حولها، مع قلة العائد منها على دراسة تاريخ الأدب، على حين واصلت سيرها فى ألمانيا، وظل الباحثون الألمان يولونها عناية كبيرة.

غير أن الرفض على إطلاقه، كالقبول على إطلاقه، ليس عملًا منهجيًا ولا مقبولًا، لأن مثل هذه الدراسة عظيمة الشأن قوية النماء، بالغة الأثر فى إبداع الأدباء، حيث يزدهر الأدب الشعبى كما هو الحال فى وسط أوربا وشمالها. ومن هنا أضفى الاهتمام المتزايد بالتراث، والمشكلات المتعلقة بالتقاليد الأدبية، وبالتأثير والتأثر على القضية حياة جديدة، فاهتم بها **ريمون ترسون** فى فرنسا، و**إليزابيث فرانزل** فى ألمانيا، و**هارى ليفين** فى الولايات المتحدة الأمريكية، وتصدّوا لها، كل

واحد بطريقته، وفى نطاق منهجيته، محاولين إلقاء بعض الضوء عليها، أو إضافة شىء من أفكار علمية تعين على حل القضية.

وكان هذا هو ما أخذ به فان تيجيم نفسه، فجاء أقل من زميليه الفرنسيين تشدّدًا، ورأى أن مهمة تأريخ الموضوعات لا تتمثل فقط فى «ربط المؤلفين بمن سبقهم من المؤلفين الأجانب»، وإنما أيضًا فى «نصيب عبقريتهم الخاصة، ومثلهم الأعلى، وفنهم، فيما أدخلوه على الموضوع العام المشترك من تغييرات»، فثمة اتجاهات فكرية متقاربة تعبر عن ذاتها من خلال أساطير مختلفة، مثل تأملات الإنسان الحديث حين يقف أمام الطبيعة، أو يفكر فى مصير الإنسان، فهى تعبر عن نفسها على لسان كل من:

- فاوست، بطل ملحمة جوته الألمانى الخالدة فى حجرة عمله القوطية.
- مانفرد، فوق ذرى جبال الألب الوعرة، فى ملحمة بايرون الشاعر الإنجليزى.
- قابيل، وفيها يجسم بايرون مشكلة الشر.
- يسوع فى جبل الزيتون للشاعر الفرنسى ألفرد فينى.

وبشىء من التأمل يبدو لنا واضحاً أن الموضوع الثانى تأثر بالأول، والرابع بالثالث، والموضوعات الأربعة مختلفة، ثلاث أساطير، وشخصية ابتدعها بايرون، ودراسة أىٍّ منها منفردًا فيه إهمال لما بينها من تشابه، وتأثير وتأثر، فثمة نقاط لقاء عديدة بين فاوست ومانفريد، وقد أدرك الشاعر الألمانى هذا فكان يقول: «إن اللورد بايرون أخذ ملحمتى فاوست، واصطنعها لنفسه، مستخدمًا وسائله المحركة على طريقته، لغاية خاصة، أى أن أحدهما ليس هو الآخر، ولهذا السبب بخاصة، فإن عبقرية بايرون تثير فى أعماقى أكبر الإعجاب».

والواقع أن عمل بايرون أصيل تمامًا، وكتب مرة يقول: «أنا لم أقرأ فاوست جوته أبدًا، لأننى لا أعرف اللغة الألمانية، ولكن ماتيو مونك لويس قرأ لى عام ١٨١٦ فى كولينيى الجانب الأكبر منها بصوت مؤثر، وبداهة أثّر فـىّ كثيرًا، وعلى

أية حال فإن جونجفراو (أعلى قمم جبال الألب) وستيينباخ وأشياء أخرى جعلتنى أكتب مانفريد أكثر من فاوست».

وقد اعترف **جوته** بأن عمل بايرون جديد، ودعا النقاد إلى دراسة ما أحدث من تغييرات فيها تأثر به، ومداها. وليس ثمة أروع من أن يقارن الناقد بين قمتين، فيحدد الأفكار التى سادت عصرهما من خلال التعبير عنها، فى عملين أستاذين ينتميان إلى أمتين مختلفتين.

وإذا كان من الحق أنه يمكن القيام بأبحاث تتسم بالعمق والدقة عن موضوع شعبى محدد، اتخذ أشكالاً مختلفة، وعن المواقف المتنوعة التى أضيفت إلى شخصية بعينها، دون أن تقف عند تأثير كاتب فى آخر، فمن الحق أيضًا أن هناك حالات أخرى يسمح فيها العرض التاريخى للصور المتعاقبة التى اتخذتها أسطورة من الأساطير فى عدة لغات، أن نقرر الصلة بين المؤلفين وبعضهم البعض، وأن نحدد نصيب عبقريتهم الخاصة ومثلهم الأعلى، وما أدخلوه على الموضوع العام المشترك من تغييرات وتبديلات.

ولنأخذ لذلك مثلاً من شخصية السِّيد القنبيطور.

وهو شخصية تاريخية عاشت فى الأندلس، بجانبيه الإسلامى والمسيحى، على امتداد النصف الثانى من القرن الحادى عشر الميلادى، وأمضى حياته محاربًا لا يقهر، وصيغت حوله، بعد وفاته عام ١٠٩٩ م، الملاحم والأساطير، ومن هذه بنى الكاتب البلنسى الإسبانى **جيين كاسترو** (١٥٦٩ - ١٦٣١م) مسرحيته «فتوات السيد»، وفيها يقتل البطلُ القشتالى والد خمينا، على الرغم من حبه لها، انتقامًا من مبارزة أبيها لوالده، وتطلب خمينا من الملك أن يثأر لها، ثم ينتهى بها الحال أخيرًا أن تتزوج من السيد[١].

وقد اغتنم **جيين** الأغانى والحكايات الشعبية العديدة والمتنوعة، التى كانت ذائعة على أيامه، فى عمل مضطرب وغير متناسق، رغم أنها تعتبر من أفضل المسرحيات

---

(١) انظر دراستنا لهذه الشخصية فى كتابنا: ملحمة السيد، ط٣، دار المعارف، ١٩٨٣.

الملحمية فى نوعها وعلى أيامها، وتبدو نقائصها حين نقارن بينها وبين مسرحية السِّيد للكاتب الفرنسى كورناى. لقد جاءت مسرحية هذا الشمس التى كسفت كل النجوم على أيامها حين عُرضت فى باريس للمرة الأولى على مسرح ماريه فى أواخر عام ١٦٣٦، وقد أخذ موضوعها من مسرحية جيين، ولكن طريقة عرضه للأحداث كانت ذاتية وخاصة به، فقد راعى فيها قواعد المسرحية الكلاسية، وأسقط الطابع الوطنى الإسبانى، وأحل مكانه الصراع الإنسانى بين الحب والواجب، وانتقل بها من حدث فى مدوّنة تاريخية إلى مسرحية مأسوية، وركّز حول شخصياتها الرئيسية، وفى دوافعها الأساسية تجاوز العالم الخارجى العارض إلى الخصائص الداخلية، واللحظات الحرجة، والأحداث الأخلاقية، حيث تنتصر الروح، انتصارات لا تجىء قدرًا وإنما إرادة.

ومع ذلك فالاختلاف بين المسرحيتين ليس بذى قيمة، وإنما تفسيره هو المهم، فقد راعى كورناى قواعد المأساة، وذوق الجمهور الذى يكتب له، وكذلك ذوقه الخاص، ومثل هذه الدراسة يمكن أن تعد حقًا من الأدب المقارن، فالمادة ملك الجميع، يستغلها كل مؤلف على النحو الذى يشاء، ولكن حين نتجاوز هذا إلى دراسة كيف فهم مختلف الشعراء النموذج الذى يقتبسونه، فسوف ندرك أن كلًّا منهم أضفى على الموضوع شيئًا من روحه، ودراستنا للموضوع على هذا النحو تزيدنا فهمًا بالشاعر وفنه على السواء.

من الواضح أن فان تيجيم يرى أن هذا الفرع من البحث المقارن ينتمى إلى مجالات الأدب العام ويقترب منه مواطنه جويار فى موقفه هذا، فهو يقول: «رغم بول هازار ينبغى علينا الانتباه إلى البحوث التى تمنّى مؤلفوها فى إخلاص أن يدفعوا بالمقارنة إلى الأمام»، ويعترف بأن مجال الموضوعات «لايزال يقدم منابع عديدة للباحثين»، و«أن الأدب المقارن بدون أن يسقط فى المأثورات الشعبية أو فى الثقافة الواسعة المضجرة، وغير المهضومة، يستطيع أن يجد فرصة محققة للمساهمة فى تاريخ الأفكار والمشاعر هذا، حيث كان الكتاب دائمًا الأكثر ترجمة وصفاء وإغراء».

ومهما يكن من شىء ورغم كثرة المشنِّعين على تأريخ الموضوعات فى فرنسا، وبلچيكا تبعًا، فإن البحث فيه بين الدارسين فى الدوائر العلمية لم يختف، وليس

قليلاً، وقد كتب **شارل ديديان** الأستاذ فى جامعة السوربون دراسة من أربعة أجزاء حول موضوع «فاوست» كما أن **ريمون تروسون**، وهو بلچيكى متخصص، ويعمل محاضرًا فى المركز القومى للأبحاث العلمية، اشتهر أخيرًا بدراسة جيدة، فى مجلدين، عن أسطورة «بروميت»، ويمثل كتابه «مشكلة من الأدب المقارن: دراسة الموضوعات، مقالة فى المنهج»، وصدر فى باريس عام ١٩٦٥، صداعًا فى رأس الباحثين الأمريكيين والفرنسيين والألمان، ومع ذلك فالاعتراف بقيمته مسألة وقت فحسب، إذا أخذنا فى الحسبان الموجات الجديدة، وقد أوجز مؤلفه واقع القضية فى مقدمة الكتاب، يقول:

«لماذا لا نواصل تجربة إحصاء هذه الأساطير الموروثة؟ وذلك بدراسة تاريخها، والعكوف على اكتشاف أسرار ما يصيبها من تغييرات لا تنتهى، فنقع على أسرارها الذاتية خلال رحلتها، وفيها تأخذ مزيدًا من التهذيب، وتكتسى طابعًا مأسويًا فى الغالب. إن فى أعماق أى ضمير يعشق العدل توجد «أنتيجون»... هؤلاء الأبطال فينا، ونحن فيهم، هم يعيشون حياتنا، نحن نفكر تحت غطائهم... خرافاتنا، ومواضيع أساطيرنا، هى كفاءتنا المتنوعة، إنها معرض للإنسانية، وللنماذج المثالية فى قدرها المأسوى، والوضع البشرى بعامة».

وقبل أن ننتهى من هذا الموجز التاريخى يحسن أن نتوقف لحظة عند **موقف المقارنة الأمريكية** من تاريخ الموضوعات، وبدءا يمكن القول إن الولايات المتحدة الأمريكية تعوزها التقاليد فى مجال دراسة الموضوعات، وحتى هذه اللحظة، لا يوجد أى دارس مهم تخصص فى هذا العمل، ولكن من الحق أيضًا أن **وودبرى** و**تشادلير** يريان أن هذه الدراسة تنتمى أيضًا إلى مجال العمل الأدبى المقارن، ولو أن غايتها لا تعدو أن تكون تكميلاً فى واقع الأمر، وبفضل **لوڤيجوى** فى العشرينيات استطاع تاريخ الأفكار أن يفرض على المناخ الثقافى حركة تهتم فى العمق بالأدب، وترى مثل النقد الأمريكى الجديد، أن طابع الموضوعات عارض.

ولم يخصص **ولِك** وصاحبه فى كتابهما «نظرية الأدب» أى فصل للحديث عن هذه المشكلة، مما يظهر إلى أى مدى كان البحث فى الموضوعات والبواعث لا يحظى بأى اهتمام قبل عام ١٩٢٠، وحتى فهرس تحليل المواد جاء فى كتابها خاليًا تمامًا من

مفاهيم بالغة الأهمية، وتتصل بهذا الجانب، مثل: موضوع وقضية. وتأليف هذا الكتاب الهام، وفرّق مؤلفاه بين الأشكال الأساسية والطارئة فى النقد الأدبى، يفسر وجود مثل هذا الفاصل فى دراسة الموضوعات أيضًا. وفى رأيها أن دراسة الأدب فى علاقته بالفنون والآداب الأخرى عارضة، على حين أن دراسة الأساسيات فيه تطبق منهجًا أدبيًا خالصًا، وفى هذه الحالة يرد علينا هذا السؤال: أى اللونين ينتمى إلى تاريخ الموضوعات؟ وردّ المؤلفين واضح: يكون الموضوع عارضًا حين لا يتمثله المؤلف ولا يصنعه، ويصبح أساسيًا عندما يحقق هذا، ومن ثم يمكن القول إن تاريخ الموضوعات يوجد فى المنطقة العازلة التى لا تنتمى إلى أى منها.

فقط فى الفصل الخاص بتاريخ الأدب يشير وِلِك وصاحبه إلى تاريخ الموضوعات، وفيه يقول: من الخطأ أن نتحدث عن الأصالة عند الحديث عن اختيار الموضوع، لأن «العصور السابقة فهمت طبيعة الخلق الأدبى على نحو أفضل، واعترفت بأن القيمة الفنية للمادة أو الموضوع الأصيل كلية قليلة جدًّا، وإنما توجد الأصالة الحقيقية بخاصة فى التعامل مع المادة والشكل، ونَقَدا بقوة دراسة الموضوعات، وهما فى هذا يسيران على خطى كروتشه وبلدنسبرجيه وفان تيجيم:

«فى هذا اللون من الدراسة، من الضرورى أحيانًا تصنيف الكثير من الدراسات التاريخية عن الموضوعات والبواعث، مثل هاملت، ودون جوان، واليهودى التائه، وإذا شئنا الدقة فنحن بصدد مشكلات مختلفة، فالروايات المتعددة لموضوع ما قد لا يكون بينها علاقة أو تواصل قوى، كما هو الحال فى العروض وفن الشعر. ومتابعة خطى كل الروايات المختلفة مثل مأساة مارى استيوارت، على امتداد الأدب كله يمكن أن يكون مشكلة ذات أهمية بالغة لتأريخ المشاعر السياسية، ويلقى الضوء، دون شك على التغييرات الطارئة التى لحقت تطور الذوق، وحتى فى مفاهيم المأساة، ولكن يعوزها فى نفسها التماسك الحقيقى أو النشط، ولا تقدم أية مشكلة متميزة، ومن ثم لا تخطط لأية قضية نقدية.

إن تاريخ الموضوعات هو الأقل أدبا بين التواريخ»!

ومجلة الأدب المقارن الأمريكية، وأحد ناشريها وِلِك أيضًا، لا تضمن برنامجها الواسع شيئًا عن تاريخ الموضوعات، ومن ثم ليس بغريب أن ينظر المتخصصون

الأمريكان فى تردد إلى قائمة مصادر الأدب المقارن التى صدرت عام ١٩٥٠، وأفسحت مجالاً واسعًا لهذه القضية، ولو أن الأمور تتطور وما كان يعتبر فى الولايات المتحدة منذ خمسة عشر عامًا أو عشرين لعنة فى دوائر الدراسات اللغوية الجامعية يوشك أن يصبح الآن مستحدثًا ومستحبًا.

وربما كان الاعتراض الأكثر جدية على دراسة الموضوعات هو أننا فى تناولها نستخدم مواد كثيرة مجهولة الأصل، على الأقل فى البدء، ونتحرك على مساحات فارغة واسعة، علينا أن نملأها عن طريق الحدْس أو الخيال، وذلك ينتهى بنا فى كثير من الحالات إلى عدم الثقة بعدد كبير من المقارنين. والاعتراض الثانى أن الذين يهربون من هذه الصعوبات، ولا يملأون الفراغات التى تواجههم بالقروض خوفًا وتحرجًا يكتفون بمجرد الموازنات، والركون إليها يعنى بداهة أن العلاقة القائمة بين العملين ليست سببية، وبالتالى لا تتطلب من الباحث البرهنة على علاقة ما، أو لأنهم يرون فى الموازنة أداة جيدة للتعمق فى الدرس وفى تحليل النصوص نقديًا وجماليًّا، ولكنها فى هذه الحالة تكون أقرب إلى الأدب العام منها إلى الأدب المقارن. على أن النقاش حول منهجية دراسة الموضوعات والبواعث وصلتها بالأدب المقارن قد توقّف، وبدأ هذا اللون من البحث يأخذ مكانه فى دراسات المقارنة بما لها وما عليها لا أكثر ولا أقل، وقبل أن نعرض لمنهجية هذه الدراسة نلقى نظرة على المصطلح الذى تطلقه عليها اللغات الأوربية المختلفة.

يطلق العلماء الألمان على هذا اللون من الدراسة اسم «دراسة الموضوعات والبواعث Stoff Und Motivgeschichte»، وفى فرنسا «دراسة الموضوعات Thematologie»، على حين تؤثر البلاد الناطقة باللغة الإنجليزية استخدام لفظ أجنبى، وهو كلمة Stoffgeschichte الألمانية، لأن لفظ Thematology الذى استخدمه الأمريكى هارى ليفين لم يستطع أن يفرض نفسه مصطلحا.

أما فى اللغة العربية فيمكن أن نترجم Stoff أو Théme إلى موضوع، على حين أن Motive يمكن أن نترجمها إلى دافع أو باعث، واخترت هذه الأخيرة لأن الدافع قد يكون خارجيا، ويطلق على ما يحصل من غرائز وميول، فهو وجدانى ولا شعورى، بينما الباعث عامل نفسى، وفكرة تنزع إلى إحداث عمل إرادى، فهو

عقلى وشعورى»، والمصطلح جديد، وكذلك المحاولة، ولعلى أول من يقوم بها، على أن نأخذ فى الحسبان أن «الباعث» يكتسى معنى نقديا ومقارنا محددا سوف نعرض له فيما بعد.

إن أى تحليل نقدى لمناهج دراسة الموضوعات يبدأ من التفرقة بين المادة والموضوع، وفى كتاب الشاعر الألمانى جوته «مذكرات وملاحظات عن الديوان الشرقى الغربى» فقرة توضح لنا فى دقة ماذا نفهم من مصطلح مادة: «إن دراسة أى شاعر تنهض فى الحقيقة على الشكل، لأن المادة يلتقطها حرا من العالم المحيط به، ويتدفق المضمون عفويا من الفيض الداخلى، ويتحدان كلاهما تلقائيا حتى ليعسر علينا أن نرجح لأيهما يكون الصولجان، ورغم أن الشكل مصدره العبقرية من الضرورى أن نختاره، وأن نفكر فيه، وأن ندرك واعين أن الشكل والمادة والمضمون تتطابق فيما بينها، وكل واحدة على الأخرى، مما يزيدها عمقًا».

جوته، إذن يفرّق بين المادة والمضمون والشكل، ويؤكد على أن الشكل وحده يجب أن يكون مناط الحكم الجمالى، ويضفى أهمية محدودة على اختيار المادة، ولا أظن أن هذا يختلف كثيرا عن رأى النقّاد العرب القدامى.

ويسير **كورتيوس** فى هذا الجانب على خطى جوته، وأدخل العناصر النفسية التالية فى الموضوع: «الموضوع هو كل ما يشير إلى موقف الإنسان أصلا من العالم الذى يحيط به، ودراسة موضوع مؤلف ما تعنى فى الحقيقة أن نسجل ردود أفعاله التقليدية أمام ظروف محدّدة تحيط به، فهو ينتمى إلى المجال الذاتى، وهو حالة نفسية مستمرة تولد مع الشاعر».

وفيما يرى كلاهما، جوته وكورتيوس، يجيء مضمون العمل الأدبى من معايشة ما، أشكالها الرئيسية تكون نوعًا من النموذج يوجد فى أعماق أى كاتب، وهذا يحاول بالأسلوب الخالق أن يزوده بالمواد المناسبة. وما يحدث بطريقة عفوية وتلقائية، على نحو ما ذكر جوته، تفكير حديث جدا، لأن كل أولئك الذين يسخرون من المنهج التاريخى الموضوعى يرون أن الفن لا يوجد فى المادة ولا فى المعايشة، وإنما فى قوة الشاعر المبدعة وحدها، ولا شيء غيرها.

ولم يفقد تقسيم عناصر بناء الشعر إلى ثلاثة، والذى قال به جوته، شيئا من حيويته حتى يومنا، فنحن الآن نتحدث عن المحتوى والبناء أكثر مما نتحدث عن المادة والشكل، وغايتنا الأولى أن نميز ضرورة بين المادة والمضمون والشكل. وكذلك ينتمى أيضا إلى المفهوم الأساسى لمصطلح شكل أو بناء داخلى، دون أدنى شك، مصطلح أسلوب وبناء خارجى، ولن نعرض هنا لدراسة الأسلوب، أى تشكيل العمل الأدبى لغويا، وإنما لما دعوناه البناء الداخلى.

وفى هذا السياق نفهم من البناء الخارجى للعمل الملحمى، أو المسرحى، أو الغنائى استثناءً كما فى الأغانى الشعبية، تسلسل المشاهد، وتنظيم الفصول أو الأدوار، وخطوط العمل المختلفة، وباختصار كل ما يسمى فى المسرحية فحوى أو الحبكة، والفحوى هو الحدث المروى، أو كما يقول بترسِن: «اختزال العمل الملحمى أو المسرحى على نحو تجريدى، أى فى سلسلة من البواعث فى نطاق إطار الحدث الأساسى»، ومن ثم يتحول دائما مجرى الأحداث إلى محتوى محدّد، فى شكل وصفى، موجز وبسيط.

ونلتقى بالمادة عندما يختفى الحدث كباعث عائم، عادى إلى حد ما، ونتأملها، ونجردها من جديد فى نظرة خاطفة، وحينئذ يصبح الفحوى اختصارا للمحتوى، ويتحول خفقانه النشط إلى إحصاء، ويقودنا جمع العناصر الأكثر أهمية إلى اكتشاف الموضوعات والبواعث التى ترقد فى أعماق أى عمل أدبى، وكلاهما تعديل فى المادة وليس فى المضمون. ونعنى بالمضمون العناصر الرئيسية فى العمل الأدبى التى تجعل منه مشكلات أو أفكارا. أى غلبة الأفكار الفلسفية والأيديولوجية والأخلاقية الأساسية بعامة فى عمل أدبى ما، وتجىء الفكرة عادة تحمل الحل لمشكلات مخطط لها، وقد تأخذ اسم مغزى.

ويعتمد بترسن على كارل جسبيرز فى توضيح خصائص هذا الشكل السامى من التعبير الشاعرى يقول:

«فيما يتصل بالأسطورة أو الشخصيات ونفسياتها، فإن الشكل الذى يجمع بين هذه العناصر وبين الفكرة المسيطرة على الكل يمثّل ببساطة الحلقة الأساسية فى السلسلة، وكل مشكلة تمثل سؤالاً، والجواب عنه يجب أن نجده فى الفكرة وأية

فكرة لا يمكن أن تأخذ شكلا شاعريا إلا إذا حلّت مشكلة... وفى حالة المشكلات يمكن أن نعد صحيحا ما يصفه جسبرز عند الحديث عن المواقف المحدّدة بأنه «بناء الوجود المتنافر»، فالحالات التالية جميعها، وكل واحدة منها على حدة: الكفاح، والموت، والصدفة، والخطأ، تقوم على التناقض. والكفاح والمساعدة المتبادلة، والحياة والموت، والصدفة والعزم، والخطأ والإحساس بالطهارة، فيها كلها ثمة شىء يرتبط بشىء ما، ولا يمكن لأىٍّ منها أن يوجد منفصلا. وفى أية مشكلة توجد واحدة منها أو أكثر إذا كنا بصدد مسائل الحياة اليومية أو المعارف النظرية، كالمبادئ الأخلاقية، وتفسير المواقف الإنسانية، والمناقشات الأيديولوجية، أو الحقائق الميتافيزيقية.

وعندما تبرز الفكرة يتلاشى العنصر المادى وعلاقته المباشرة بالأدب، وهى النقطة التى أقام عليها كروتشه نقده لتأريخ الموضوعات والدراسات المقارنة القائمة على تتبع التأثيرات، على نحو ما أشرنا إلى ذلك من قبل[٢].

وينتمى المعنى أيضا إلى مجال المضمون، وهذا العنصر الذى يتجاوز مجرد التعبير اللغوى، والعلاقة بين المادة والمضمون ينعكس فى الرمز والصورة، وفى الباعث والمشكلة، وفى الموضوع والفكرة، ولأسباب منطقية ومنهجية لا نتفق مع النتيجة التى انتهت إليها إليزابيث فرانزل من أن «الموضوع والباعث والرمز هى عناصر بناء الأدب موضوعا وتصويرا. وهى فى الوقت نفسه تمثل ثلاث حالات مختلفة لإضفاء الروحية على المادة التى وجدها المؤلف، فالمادة يمكن أن تتركز حتى تشكل باعثا، وأن ترتفع بالباعث إلى مرتبة الرمز».

وأعتقد أن بحث الرموز لا يدخل فى دائرة اهتمامنا هنا، لأنه مرتبة تنتمى إلى مجال المعنى، وأن نركزّ بخاصة على العناصر التى تشكل جانبا من المحتوى وحده، وبين هذه العناصر يوجد، إلى جانب المادة فيما أرى: الموضوع والباعث والموقف والصورة والملمح والخطة. وفيما يتصل بالأدب المقارن فإن المادة والخطة تسبق الباعث والموقف أهمية على الرغم من العنصرين الأخيرين، أو لأنهما أكثر عالمية

(٢) انظر الفقرة الخاصة بإيطاليا فى فصل: شىء من التاريخ ص ١٢٦ وما بعدها من هذا الكتاب، وفقرة «مناقشات واعتراضات» فى فصل: «ما الأدب المقارن».

واقتداء من الثلاثة الأولى، وعلى النقيض فإن الصورة والملمح وحدات أصغر من أن نخضعها للتحليل الدراسى ومن جانب آخر فإن الباعث المهيمن مرتبةً بنائيةً يتناقض مع البواعث كمرتبة محتوى، وبالتالى فهو لا يهم المقارن.

سوف نهتم نظريا بدراسة العلاقات المتبادلة بين الموضوع أو القضية والبواعث، ومن الواضح أننا بحاجة إلى التمييز بين مادة تشكّلت أدبيا وبين مادة خام لمّا تتشكّل، فالمادة الخام «عنصر يوجد خارج نطاق العمل الأدبى، وإنما يشكل جانبا منه بواسطة الفن فحسب، وهذه المادة يمكن أن تتسع لتشمل كل ما يمكن أن يتزود به الكاتب من الطبيعة والتاريخ».

ولكن المادة الأدبية الخام، حتى فى حالتها البدائية، مُشَكَّلة عادة بطريقة أو بأخرى، إذا لم يكن فنيا فعلى الأقل فى شكل بسيط: خبر صحفى أو تقرير شاهد عيان. وفى المجال اللغوى لا توجد مادة يعوزها الشكل تماما ـ مثل كتلة المرمر أو اللوحة التى سوف يرسم عليها الفنان ـ ومن يدرى فقد تلعب المعايشات البسيطة دورا ما حين تكون المادة لمّا تصنّع، وهى مشكلة تختص بعلم معانى الكلمات، وعليه أن يقرر ما إذا كان التعايش، قبل أن يكسوه المبدع فكرا وكلمات يكوّن موضوعا أم لا.

وهكذا علينا أن نأخذ فى الحسبان أن كثيرا من الموضوعات مثل المآسى الإغريقية، وملحمة نيبلونجوس الألمانية، وملحمة رولان الفرنسية، وقصة عنترة العربية وغيرها، لا نجدها مادة أولية منذ البداية، وإنما نلتقى بها وقد اكتستٍ ثوبا أدبيا إلى حد ما، وفى مثل هذه الحالة فإن الموضوع يقوم بدور المصدر، وأمام واقع هذه الأشياء فإن إليزابيث فرنزيل تعتمد على الموضوعات فحسب، لأنها وحدها «تسمح لها بالعمل فى أرض ثابتة»، وتكتفى بالإشارة إلى «تواريخ الشخوص المختلفة التى تنتمى إلى مجال الأسطورة ودلالتها»، وكذلك إلى «الروايات البدائية المشكوك فيها على نحو ما». وفى رأيها فإن الموضوع بمعناه الدقيق هو:

«خرافة، أو حبكة يوجد خارج نطاق الأدب، ثم يضفى عليها هذا صورة شعرية كتعايش عارض أو ذاتى، كبيان عن حادث معاصر، أو خرافة تاريخية أو أسطورية أو دينية، أو عمل نهض به مؤلف آخر، أو حدث مخترع».

ومن ثم فإن وحدة الموضوع توجد فى الفكرة المهيمنة فى كل الروايات أمّا كيف نستشف هذه الفكرة المهيمنة فى الروايات المختلفة فالرد على ذلك بسيط جدا، ذلك أن تركيب تلك البواعث التى نحتاجها لنضفى على الموضوع طابعه كما هو، يمثل الفكرة المسيطرة المشتركة فى موضوع ما.

مثلا: لا يمثل باعث الإغراء فى موضوع دون جوان علامة حقيقية إذ يجب أن يتكرر آلاف المرات حتى يصبح موضوع حياة البطل، وإذا جردنا هذا الموضوع من المذاق الدينى، ودعوة الفارس الآمر الميت، وغياب التوبة، والهبوط إلى جهنم، والحبكة يصبح طابعه جزئيا تماما، ومن الواضح أن تحديد موضوع ما يمكن أن نصل إليه من خلال تحليل عناصره الجوهرية، أو البواعث إذا شئت.

* * *

فى نطاق الموضوعات يمكن أن نتناول المواقف غير الشخصية، والعوامل التقليدية، والأماكن والأطر، والأفكار والصيغ المطروقة وغيرها.

يمكن ـ مثلا ـ أن ندرس بعض الأمكنة التى يضع فيها الشعراء والمسرحيون والروائيون شخوصهم، والتى يمكن أن يقال أنّ لها فى الأدب تاريخا، كبغداد والقاهرة والبندقية وروما وباريس، وكالجبل والبحر، والريف، بل إن بعضهم حاول أن يكتب تاريخ بعض الأزهار كالوردة مثلا، أو بعض الحيوانات كالهر والكلب والثور والحصان والجمل والثور والبلبل، والنحلة فى عدد من الآداب.

إننا حين ندرس القصائد التى أوحى بها تغريد البلبل نستطيع أن نرى صورة عاطفتنا الشعرية تجاه الطبيعة، وأن نتابع تطور هذه العاطفة، وأن نلحظ فيها نلاحظ كيف يصبح الانفعال الأول الصادق صيغة مطروقة ومألوفة. ونلتقى فى هذا الجانب بموضوعات طريفة وشائقة، فقد وضع عالم لغوى دنمركى كتابا بعنوان «القبلة وتاريخها»، وبذلك ألقى على التطور العاطفى والأخلاقى الذى خبرته الإنسانية ضوءا جديدا.

وفى مثل هذه الحالات يندر أن نكون علاقات وتأثيرات وتقاليد أدبية.

ويهتم الأدب المقارن على نحو أقل بالدراسات التى تبين الصور المختلفة التى

عالج فيها الأدباء أمرا ما، أو قضية، أو عادة، خلال العصور المختلفة، وعلى امتداد آداب متنوعة، مثل: لعبة الشطرنج، أو شرب الخمر، أو تدخين التبغ، أو لعبة الكرة، وغيرها.

وإجمالاً يمكن القول إن محيط العمل فى الموضوعات ضيق إلى حد كبير بين المقارنين، وبخاصة فى الموضوعات التاريخية، لأن معناها مرتبط بالمكان الذى وقع فيه الحدث، وفهمها يحتاج إلى معرفة دقيقة به، وبالعصر نفسه، وإنما يتسع مجالها فقط عندما نلغى الخصائص التاريخية، وتبرز الملامح الإنسانية الخالصة، ولهذا السبب يعرف العالم المآسى الإغريقية، على حين لم يصل ما هو أحدث منها إلى الخلف إلا فى حالات قليلة، مثل دون جوان وفاوست، ربما لأن العنصر التاريخى فى هذين يلفه نسيم أسطورى، وفيما يتصل مثلا بالشخصيات العالمية ذات التاريخ أمثال: هتلر وبسمارك وأتاتورك وجمال عبد الناصر وحسن البنا وخالد الإسلامبولى فإن المنظور التاريخى هو الذى يدفعنا إلى التفكير فى عالميتهم.
وقد قسّم ترسون دراسة الموضوعات إلى فرعين: أحدهما يهتم بدراسة موضوعات **البطولة**، والثانى يهتم بدراسة **المواقف**.

ثمة علماء يرفضون أن نجعل دراسة الآداب الشعبية والاعتقادات الخارقة والأساطير والسحر والخرافات من اختصاص الأدب المقارن، لأن هذه كلها من المأثورات الشعبية لا من تاريخ الأدب الذى يؤرخ للفكر الإنسانى من خلال فن الكتابة، وليس منه تقسيم الموضوعات ومتابعة رحلتها من بلد إلى آخر، أو ملاحظة ما يطرأ عليها من تحويرات، فهذه تقاليد غفل، ومن أخص ملامحها أن تبقى غير شخصية، لا صلة لها بالأدب المقارن الذى يدرس تأثير الشخصيات بعضها فى بعض، ويتولى تحليل صفاتها، إذ هى التى تضفى على الموضوع عظمته.

ولكن من المقبول أن نمد حقل اختصاصه إلى دراسة الموضوعات والنماذج والشخصيات التى خلّفت آثارا أدبية ولو بقدر، وحينئذ تشمل دراسة الموضوعات ميدانا واسعا للغاية، وقد تصاقب حدود المأثورات أو دراسة التقاليد الشعبية حين تُعنى هذه بانتقال الموضوعات التقليدية ذات الأصل الغفل، وقضايا تأثير كبار الكتاب بعضهم فى بعض، عندما تعرض لاختلافهم فى فهم الأسطورة الواحدة، أو

معالجة حادثة تاريخية بعينها، والمثل الواضح لها فتح الأندلس وشخصية طارق ابن زياد، كما عالجها الشاعر التركى الكبير **عبد الحق حامد** (١٨٥١ ـ ١٩٣٧) فى مسرحيته «طارق أو فتح الأندلس» ونشرها عام ١٨٧٩ م، والزعيم المصرى **مصطفى كامل** (١٨٧٤ ـ ١٩٠٨) فى مسرحيته «فتح الأندلس»، ونشرها عام ١٨٩٣، فضلا عن كتّاب آخرين، فى آداب أخرى، تناولوها مسرحًا أو رواية.

من بين دراسة الموضوعات الشخصية فإن أقربها إلى المأثورات الشعبية هو المواقف أو الحكايات التقليدية التى غاب أصلها فى ظلمة الليالى فلا نعلم عن انتقالها من بلد إلى آخر شيئا يُذكر، مثل أساطير: جبل الحبيبين، وخاتم سليمان، وطاقية الإخفاء، والمعركة تدور بين الابن وأبيه دون أن يعرف أحدهما الآخر، والفلاح الذى استيقظ فإذا هو على سرير الملك، والبنت التى تتزوج قاتل أبيها، وعودة الزوج بعد أن ظن الجميع أنه مات وتزوجت امرأته غيره، والشحّاذة الصبية الجميلة تتزوج ملكا.

هذه الأساطير وغيرها قد تصبح كلها، أو بعضها، موضوعًا لكاتب كبير أو أكثر، ويخلع عليها من فنّه، لأن حوادث الأساطير وأبطالها، خرافيين أو أسطوريين أو تاريخيين، هم «عينات» إنسانية فريدة، تحدّد التقاليد خصائصها وأعمالها الرئيسية ولكن بوسع أى كاتب حين يقتبسها أن يحوّرها شيئا، وأن يذهب بها بعيدا.

ويرى علماء المقارنة أن الموضوع غاية البحث النموذجى، ذلك أن البواعث، مع سهولة عزلها، يصعب متابعة تطورها خلال تاريخ الأدب، لتشابكها الذى لا ينتهى، ويوصى **فان تيجيم** فيما يتصل بهذه النقطة: «بوسع أمثال هذه الدراسات، وهى نادرة، إذا تناولت مثلا غيرة أم، أو انتقام حبيب، أو تضحية فى سبيل الواجب، أن تلقى ضوءًا قويا على عبقرية مختلف الكتاب وفنهم، كما تلقى ضوءا كاشفا على تطور العواطف عند جمهورهم».

أما وقد عرضنا للفرع الأول الخاص بموضوعات البطولة، فنأتى للفرع الثانى وهو الخاص بدراسة:

● **المواقف:**

يعني الموقف فلسفيا في عصرنا الحديث علاقة الكائن الحي ببيئته وبالآخرين في وقت ومكان محددين، ويتشكل من خلال مشروع يقوم به الفرد، مرتبطا بما يحيط به من عوامل يتجاوزها بمشروعه إلى غاية له يحاول بها تغيير حالته الحاضرة، وهذه العوامل مهما كانت معوِّقة تحدّد مشروعه وتشف عن حريته، وهذه محدّدة بتلك العوامل، حتى لا تبلغ بمشروعها درجة الوهم، ولا تضعف إلى درجة السلبية، فتقف دون التفكير في تغيير حالتها الراهنة. فالموقف يتكون من عوائق ومن مقاومة لها في وقت معًا، ومعها يتحقق وجود المرء عن طريق العمل والصراع، بوجوده في حالة ما، وتجاوزه هذه الحالة في آن، وما الوجود الإنساني المشروع إلا وجود في موقف. ولكي يوجد موقف لا بد من شخصين أو أكثر، يشتركان في صراع وتجيء الصلة الدرامية نتيجة سلسلة موقعة من الأحداث المواقف، تثيرها أحداث أخرى.

وتلك هي المعاني التي تربط الموقف في المسرحية أو الرواية أو القصة بالموقف في الحياة، فلكل مسرحية أو رواية أو قصة موقف، قد يكون **إنسانيا** حين يعبر الكاتب عن المشاعر، ويصوّر الأفكار التي يجابه بها الواقع، ذاتيا أم اجتماعيا، وقد يكون **فنيا** يتمثل في العالم الفني الذي ترتبط به الشخصيات وتتحدد معاني الوجود والناس والأشياء لدى تلك الشخصيات. وهذا الموقف الفني قد يكون **عاما** يتعلق بطبيعة الموقف تبعا للقواعد الفنية التي يحتمها التصوير الأدبي، وقد يكون **خاصا** تبعا للأنواع الأدبية التي تتغير فيها طبيعة الشخصيات المصوَّرة، طبقا لما يتطلبه كل قالب فني منها، فالموقف في الملحمة غيره في المسرح، وفي الشعر الغنائي غيره في الأدب الموضوعي، وكلا الجانبين، الإنساني والفني، تتغير الاعتبارات الخاصة به من مذهب أدبي إلى آخر، تبعا لتخصصه أو عموميته، وتبعا لفلسفة كل مذهب من هذه المذاهب، وجمهورها الذي تتوجه إليه.

يختلف الموقف عن موضوع العمل الأدبي، وعن الغرض أو الغاية منه، وهو أكثر تحديدا من التجربة الأدبية في ذاتها، لأن هذه حين تكون صادقة يختلف فيها موقف الكاتب عن موقف كاتب غيره عادة، حسب وعيه بها، وغرضه من تصويرها،

وتفرّده فى هذا التصوير، وتبعا لطبيعة النوع الأدبى الذى صاغها فيه فالموضوع فى أية مسرحية هو المادة التى يشكل الكتاب والشعراء عملهم منها، على حين يكتسب الموقف العام طابعا محدّدا فى المسرحية تتجاوز به مجرد المشابهة السطحية فى الموضوع مع مسرحيات أخرى، وهذا التشابه قد يكون رابطا فنيا أقوى من مجرد التشابه السطحى فى الموضوع، وذلك ما يعنى به الأدب المقارن، لأنه مجال خصب لتوالد الصلات الأدبية الفنية بين مختلف الآداب، ويكشف عن أنواع كثيرة من التأثيرات المتبادلة.

تكثر المواقف فى الأدب الروائى، والمسرح منه بخاصة لأن الحبكة فيه أكثر وضوحا، والحدث أشد تلاحما، على حين أن الأدب الغنائى غير مترابط بطبيعته، وموجز إلى حد بعيد، ومن شأن الموقف أن يحبك العقدة حبكا قويا، ولو جرّدنا هذه المواقف من التفصيلات التى يبتدعها كل مؤلف تجديدا لموضوعه، لوجدنا عددها قليلا.

كان الناقد والشاعر الإيطالى **كارلو جوزى** (١٧٢٠ ـ ١٨٠٦) أول من بحث فى المواقف الأدبية فى العصر الحديث، وانتهى إلى حصرها فى جميع أنواع المسرحيات، وفى كل الآداب، فى ستة وثلاثين موقفا، وقد ناقش **جوته** المسألة مع صديقه وأمينه **إكرمان** وأقر العدد الذى انتهى إليه جوزى، ثم جاراهم الناقد الفرنسى **بولتى** فى كتابه «المواقف الدرامية» وظهرت طبعته الأولى عام ١٨٩٥، والثانية عام ١٩٣٤، وهو حصيلة لما سبقه من دراسات، ولو أنه يخلط بين الحدث والموضوع والعواطف والشخصيات، ويفهم الموقف على أنه الحدث بعامة، وهذه الأقسام متداخلة فيما بينها، بالأضافة إلى ما يشوبها من غموض، ويرى أن الأغتصاب حدث وليس موقفا، ويعدد مواقف هى فى الحقيقة عواطف كالحقد على الأقارب والطمع والغيرة الخاطئة.

أوضح المواقف التى ذكرها هؤلاء النقاد هى: الاختطاف والجنون والحقد على الأقارب والزواج غير المشروع الذى يسبّب جرائم القتل وجرائم الحب غير الإرادية وقتل أحد الأقارب المجهولين والمنافسة بين الأقارب أو أشخاص غير متكافئين والزواج بمن لا يحل الزواج منه وجريمة الحب والطمع والغيرة.

ويرى الدكتور **محمد غنيمى هلال** أن مثل هذا التقسيم لا يصلح أساسا لتحديد تأثير المواقف فنيا، وأنه غير شامل، لأن المواقف تتفاوت حسب النوع الأدبى والمذهب الفنى، وحسب موقف الكاتب نفسه من خلْقه الأدبى، حين يصوره فى شعر غنائى، وهو نوع أدبى غير موضوعى، وهو اختلاف يتوقف عليه جوهر البناء الفنى للقصيدة، وهو فى الوقت نفسه دعامة تقييمها. والاعتداد بموقف الشاعر فى هذه الحالة أهم وأجدى من الاعتداد بالموضوع الذى ينظم فيه تجربته.

يمثل الموقف الأدبى حلقة بين الباعث والحدث، لأن الحدث نشاط عضوى، والباعث تجريد نفسى، والموقف مؤشر الموازنة، «والموقف العضوى الذى يمكن أن يقوم بدور باعث للفنان ليست له أية قيمة منفردا فى العمل الأدبى، أى إذا افتقد العلاقة الفكرية، لأن هذه العلاقة هى التى تنتمى إلى الباعث الأدبى وعلينا أن ندرسها. وإذا كان الباعث جماليا والحدث ديناميكيا فإن الموقف هو اللحظة المثمرة، وبفضله تصبح البواعث أحداثًا».

وبين مفهومى موضوع وباعث أدخل **تروسون** مفهوم نموذج مفهوما منه تجسيم باعث، أو أن شئت ملامح صفة أو خصيصة، لا يتأثر بالتخصيص، ويمكن أن نعده نموذجًا مثل خصائص حالات الطفولة، ويمكن أن نعتبرها بحق أشكالا موضوعية خاصة، لم تأخذ بعد ملامحها الرمزية الثابتة. ويقول: «بعض البواعث لا تتضح أبدا إلى أن تصبح موضوعات، وتتوقف عند حالة من التطور نستطيع معها أن نعدها نموذجا، وهكذا فإن باعث البخل يقودنا إلى نموذج البخيل، ويمكن للمرء أن يجده عند بلوت أو موليير أو بلزاك، ولكنه لا يقيم تقليدا أدبيا ثابتا فى شخصية وحيدة».

ويرى **تروسون** أيضا أن تحديد الموقف بدقة فى الموضوعات التاريخية مثل بروميث و أورفيو وهرقل وفاوست ليست له أهمية، وقد يصبح زائدا عن الحاجة، لأن أغلب هذه الشخصيات تخرج من نطاق الحدث وهى تملك المواهب المتعددة التى تعبر عن نفسها عندما تدخل الشخصية ذاتها فى تاريخ عصر أدبى مختلف، أو مكان آخر، تحمل نوعيات مختلفة، وحتى متعارضة.

إن موضوع الأبطال مرن، متغير الشكل، متعدد التكافؤ، مستقل عن الإطارات

القصصية، سريع التأثر، كثير المظاهر بلا نهاية تقريبا، مندمجا مع خصائص الفكر والأخلاق وذوق العصر، ويبدو مزوّدا بكل المعانى، حتى الأكثر تناقضا منها، ويتكيف مع ظلال أية حالة من الأفكار الحالية، ويتطابق مع كل التغييرات: إن تاريخ الموضوعات يكشف فى الوقت نفسه عن تاريخ أدب.

ويمكن أن يحدث العكس أيضا حين تعبر الأفكار عن نفسها من خلال صفات مختلفة، من رموز موجزة، كما حدث خلال الحركة الرومانسية مع فاوست وقابيل والشيطان ومانفريد، فقد حولتهم هذه الحركة الأدبية إلى ثائرين.

وفى مثل هذه الحالة فإن الشخصيات وملامحها لا تلعب أى دور إطلاقا، ويمكن أن نقول بطريقة أخرى إن الموضوع يخضع للبواعث وإذا قرر المقارن فى ضوء الواقع دراسة تاريخ هذه الموضوعات فسوف يجد نفسه مضطرا إلى التنازل عن الكمال منذ اللحظة الأولى، لأن مجرد إعداد قائمة بكل الإشارات والمصادر، وفى أحايين كثيرة تكون الدراسة عن هذه فحسب، يعد عملا صعبا ومضنيا.

وعلى النقيض يمكن، فيما يرى تروسون أيضا، أن نصل إلى الكمال فى موضوعات الموقف، حيث ندرس المناخ، وتصادم القوى، فى إطار محدد، وهو يعتقد أن أغلب الموضوعات التاريخية تنتمى إلى هذا الجانب، «لأن المؤلفين يتمتعون فى هذا الصدد بحرية أقل مما يتمتعون بها فى مواجهة الموضوعات الأسطورية، بسبب ضغط الواقع التاريخى الذى يمارس تأثيرا على الموقف»، فالإنسان مثلا لا يستطيع أن يضع موقعة واترلو فى القرن العشرين، ولا معركة عين جالوت فى القرن الثامن عشر، ولا يستطيع مكانا أن يرسل محمد على إلى أمريكا، أو يمس حقيقة الأحداث فيجعل من شجرة الدر ملكة إنجلترا. وهكذا علينا أن نفكر فى التعامل واقعيا مع الموضوع، وأن ندرك أيضا أن الخيال الشعرى لا يعرف الحدود حين يستخدم الأمور التاريخية، وقد وضع بريخت شخصية جان دارك بين قتلة شيكاغو.

إن أى مقارن يهتم بتطور موضوع موقف محدد، عليه أن يتعامل مع أحداث مستقلة وغامضة، ومحدّدة العدد أيضا، ولا يمكن أن نضيف إليها جديدا، وكثير منها يتجه سلفا إلى نوع أدبى محدد وهو المسرح، لأن الخرافة فيه أكثر وضوحا، والحدث

أشد تلاحما، من الملحمة أو الرواية، على حين أن النوع الغنائى أجزاء بطبيعته، وموجز إلى حد بعيد.

بعض النقاد يرون أن تقسيم الموضوعات إلى موضوعات بطولية وموضوعات موقف فيه مبالغة، ولكن الواقع أن ثمة براهين تؤكد وجود هذه الأخيرة مستقلة عن الموقف بمعناه الدقيق، وأنها يمكن أن تُنقل إلى سياقات جديدة، وأن تقوم المقارنة بين عدة كتّاب تناولوا هذا الموقف أو ذاك، ومن الممكن أن يكون أحدهم قد أثرّ فى الآخر، وفى وسع هذه الدراسات ـ وهى قليلة ـ إذا تناولت موضوع غيرة أم، أو انتقام قريب، أو تضحية فى سبيل الواجب، أن تلقى ضوءا كاشفا على عبقرية مختلف الكتاب وفنّهم، كما تلقى الضوء نفسه على تطور العواطف عند جمهورهم.

بقى أن نحدد معنى الباعث فى مجال النقد والأدب المقارن.

● البواعث:

من بين مصطلحات النقد الحديث كلمة موتيف Motif، وصورتها هذه فرنسية، من الفعل Motiver أو Mouvoir، وأصلها من الفعل اللاتينىMovere، وشكل الكلمة فى اللغة اللاتينية Motivus، وقد انتقلت بمعناها النقدى إلى كل اللغات الأوربية الحديثة، فى صورة تختلف شيئا ما من لغة إلى أخرى، ولكن الأصل واحد، والمعنى متقارب، فهى تعنى بعامة: الباعث، أو الدافع، أو الحافز، أو المحرك، أو السبب. ثم انتقلت إلى مجال الفن المعمارى لتعبر عن وحدة زخرفة أساسية، تتكرر غالبا، على نحو ما نجد فى المعمار والزخرفة الإسلامية. وإلى مجال التصوير لتعبر عن موضوع لوحة ما، وبخاصة فى المناظر الطبيعية حيث تعنى قطاعا من منظر طبيعى، تدركه العين فى لقطة خلال عملية الإبصار. وفى الموسيقا بمعنى الموضوع، ويعنى فى هذه سياقا من الأنغام يحدد منذ البدء مجموعة أكثر ارتفاعا واتساعًا.

ونلتقى بالكلمة كثيرا فى علم الأدب، فى قصيدة شعرية، أو قطعة نثرية، أو فى عصر بعينه، أو فى أدب قومى كامل، إلا أنها أوضح ما تكون فى الأدب الشعبى، وأظهرت الدراسات أننا كلما تعمقنا فى دراسة أساطير الشعوب المختلفة وحكاياتها

وجدنا بينها تشابها أكبر، لا يقف عند حد الملامح الصغيرة المشتركة وإنما يتجاوزها إلى المواقف والشخصيات والأطر العامة.

وإذن فنحن بصدد وحدات تظهر فى مؤلفات مختلفة، واعتمادا على هذه الوحدات المستقلة التى تعرض لنا متنوعة، يفسرون الحكايات والأساطير على أنها مؤلفات تضم بواعث، وأنها أشبه ما تكون بآلة أنبوبية، تحتوى على مرايا مركّزة، فإذا تحركت الأشياء الصغيرة الملونة الموجودة معها فى الأنبوب، ولّدت رسوما مختلفة الأشكال والألوان Kaléidoscope، ولكن هذا الفهم الحرفى يمضى على التأكيد أبعد مما يجب.

ولنضرب لهذه الوحدات مثلا، أو أمثلة:

شخص ما يعود إلى وطنه بعد غيبة طويلة فلا يعرفه أحد، فَيُظْهر نصف خاتم كان فى لحظة الوداع قد قسمه إلى نصفين، حمل نصفا وأودع النصف الآخر عند واحد عزيز عليه من أهله، زوجه، أبيه، أخته، وبعد سنوات طويلة يعود فلا يتعرف عليه أحد، فيخرج نصف الخاتم الذى معه، ويبحث الناس عن النصف الآخر، ويطابقون بين النصفين فيتكاملان تماما، وهكذا يتعرفون عليه، ويتحققون منه دون أدنى شك.

وهذا الباعث نلتقى به فى حكايات أخرى كثيرة، ولكنه يأخذ أساليب مختلفة، فقد يصبح الخاتم قرطا أو عقدا أو شامة فى الجسم، وربما جرحا، وقد تدعم هذا كله علامات أخرى، ويمكن الوقوع على الباعث نفسه من جديد مع أشخاص آخرين محدّدين، وفى أماكن وظروف أخرى متجددة، فيصبح الراحل حاجًا يذهب إلى مكة، أو جنديا ذاهبا إلى القتال، وقد تختفى الرحلة، ويكون البحث عن الغائب فى مكانه الأصلى فى حكاية الفتاة التى غادرت المكان مسرعة، فأفلتت منها فردة حذاء، فالتقطها آخر ومضى يبحث عن الفتاة بين فتيات المدينة، ولكنها لا تستقيم فى رجل أىّ واحدة منهن مهما كثرت المحاولات، وأخيرا تطابق قدم فتاة لم يكن أحد يشك فيها، وحينئذ يتعرفون إليها، ويتحققون من هويتها.

وهذا الباعث فى الحكايات الشعبية نمطى، ويلقى ظلالا على بيئة الحكاية، فهى

تسقط من حسابها أن أى حذاء يمكن أن يطابق أقدام آلاف الفتيات، ولكن الحكاية الشعبية تراه لا يطابق إلا قدما واحدة، هى قدم الفتاة التى يتم البحث عنها، ولتخرج بالأمر عن صورته العادية تجعل الحذاء مسحورا أو هدية من جنيّة فى غالب الأحوال.

وقد يأخذ باعث الحذاء شكلا آخر، فيصبح منديلا مطرزا تلقيه فتاة من النافذة على شاب يقع فى غرامها، ثم يفتقدونها، ولا يستطيعون التعرف عليها إلا بمنديل آخر، له التطريزة نفسها، ولا تجيد عملها إلا فتاة واحدة فى العالم هى الفتاة المنشودة، والعثور على المنديل يقودنا إلى معرفة حبيبها.

وقد نلتقى فى حكاية ما برجل وجد نفسه أمام عمل يستحيل عليه أن يقوم به، كتحويل المعادن المختلفة إلى ذهب، فيظهر له كائن خارق، غير طبيعى، ويعطيه شيئا سحريا، أو عدة أشياء، مثل المصباح السحرى، أو طاقية الإخفاء، أو بساط الريح، أو عصا موسى، كما فى حكاية حسن البصرى فى ألف ليلة وليلة، وفيها تلعب الجن والعفاريت دورا كبيرا، وبمساعدتها يستطيع الرجل أن يحقق غاياته ومشروعه.

أما حكاية روميو وجولييت فهى تاريخ هذا الشاب المدعو روميو والفتاة المدعوة جولييت، وكلاهما ولد لأبوين محدّدين يعيشان فى مدينة إيطالية محدّدة، وناهما هذا المصير أو ذاك. والباعث هنا ليس ثابتا ولا محددًا بطريقة واضحة، وإنما نلتقطه فقط عندما نستغنى عن أى تحديد ذاتى، وما يبقى بعد ذلك باعثا له ثبات بنائى ملحوظ، وهو موقف يمكن أن يتكرر دائما، والقضية نفسها يمكن أن تتسع لبواعث كثيرة، أحدها الحب بين اثنين ينحدران من عائلتين عدوتين، وهو ما نجده فى أعمال أدبية لا حصر لها، وفى كثير من العلاقات الفردية المتنوعة.

وتتضمن الحكاية باعثا آخر هو خطأ التظاهر بالموت، وهو قديم فى الأدب نجده منذ أحبّ بيرامُ تيسبَ فى بابليون، وهى مأساة خلّدها الشاعر اللاتينى أوفيد، أو الظن الخاطىء بالموت، وهو الذى يؤدى إلى الانتحار.

والتحديدات المختلفة فى نطاق كل باعث هى ما ندعوه ملامح، وقد لوحظ فى

دراسة الحكايات الشعبية أن هذه الملامح تظل فى أحايين كثيرة مرتبطة بالباعث، ففى المثل الأول الخاص بالفارس نجد أن التحديد، أى الملمح، وهو التعرف عن طريق الخاتم حدث فى اليوم الأول من زواج الفارس بزوجته قبل أن يذهب إلى الحرب. وفى باعث خطأ التظاهر بالموت نلتقى كثيرا بملمح أن يكون العاشق الآخر الذى يفسر محاولة التظاهر بالموت كوسيلة إنقاذ خادعًا وموِّهًا. ويستطيع الباحث أن يصنّف البواعث المتشابهة، بقدر ما هى مختلفة أيضا، وأن يضع لكل مجموعة عنوانا يشى بالمتشابه بينها، فمجموعة «الزوجة والخاتم» و «الفتاة والحذاء» يمكن أن تجىء تحت عنوان: التعرف على شخص مجهول له تاريخ مرتبط بمن يتعرفون عليه.

والباعث موقف نمطى يتكرر، وهو منتزع خيالاً من الواقع، وله ملامح محدّدة فيها قدر كبير من الثبات، ويفيض بالمعانى الإنسانية، وتكمن خصائصه فى قدرته على الإشارة إلى ما سبق وما سوف يأتى، ومحتوى العمل الأدبى يمكن أن يتسع فى ثناياه لأكثر من باعث، ويمكن انتزاعه ووضعه من جديد فى سياق عدد غير محدد من الأعمال الأدبية شعبية أو فردية. وعند انبثاق الباعث موقفا يثير توتّرا، وهذا التوتر يتطلب حلًّا، ويحدث أحيانا أن التوتر الذى يثيره الباعث داخل الحدث لا يتدفق فى العمل الأدبى، ومن ثم يأخذ الحدث اتجاها آخر، وحنيئذ يطلق على الباعث الموءود اسم: الباعث الأعمى. ونلتقى به كثيرا فى بدء المسرحيات والأفلام السينمائية لإثارة الاهتمام، أو ليدفعنا عمدا إلى استخلاص نتائج زائفة. ففى مسرحية «فرى لويس دى سوسة» نجد باعثا أعمى فى نهاية المشهد الأول، ذلك أن منويل دى سوسة يشعل النار فى بيته، ونلحظ فى وضوح أننا بصدد شخص يتحدى الحكومة، ويظل المشاهد فى انتظار نتائج هذا التحدى، ولكن الغرض الذى تولّد من هذا المشهد لا يتحقق، ويختفى الجانب السياسى تماما، ولا يشير إلى هذه الواقعة مرة أخرى، وإنما نشير إليها نحن الآن لأن لها تأثيرا عاليا ومأسويا، وهكذا نلتقى بنوعية خاصة من البواعث، على الرغم من وحدته البنائية، ذات موقف رمزى ودلالة تحتمل أكثر من تفسير. وهذه النوعية الخاصة تسهل استخدام الباعث فى أنواع محدّدة، فضلا عن تحديده وخاصيته المهمة.

فالتعرّف على الفتاة بواسطة الحذاء الذى جاء على مقاس قدم فتاة بعينها فحسب رمزى فيما يبدو لنا، لأنه ينقلنا إلى الجو الحقيقى لهذه الحكايات، ولا يهتم بواقع أن هناك عددا لا يحصى من الفتيات يمكن أن يكون مقاس أقدامهن فى حجم قدم هذه الفتاة، وبالتالى يصلح الحذاء لهن، ذلك لأن الحذاء فى الحكايات الشعبية يصلح لقدم واحدة فقط هى التى يبحثون عنها.

وباعث الأمير العاشق، يتنكر فى زى عبد أو خادم، يتطلب مساحة زمنية أوسع، حتى يمكن أن ينمو على نحو مناسب، ومن ثمّ فهو يلائم القصّ أكثر من المسرح، ومع ذلك يمكن أن نلتقى به فى بعض المسرحيات ذات الأصل الروائى، كما فى مسرحية «ملهاة الأرمل»، للكاتب البرتغالى جيل فيسنت (ولد نحو ١٤٦٥ وتوفى بعد ١٥٣٦م)، وفيها يحب البطل أختين شقيقتين بنتى رجل أرمل، دون أن يحسم قلبه أيهما يختار، فيختفى ثم يعود متنكرا فى زى خادم ويعمل عند الأب، وعبثا يبحث عنه أخوه فى كل مكان، حتى إذا يئس عاد وتزوج الأخت الصغرى فانحلت المشكلة، ودراسة مصادر هذه المسرحية انتهت بنا إلى أن أصلها روائى.

ونلتقى بالباعث المساعد أيضا أثناء نمو الحدث الدرامى فى مسرحية «الحياة حلم»، للكاتب المسرحى الإسبانى كالديرون، وترجمها إلى العربية الدكتور صلاح فضل فى لغة عذبة رقيقة، ويتمثل فى قصة روساورا التى قدمت من إقليم موسكو بحثا عن الأمير استولفو «الذى سيتولى العرش بدل الأمير سيخسوندو، لأنه غرّر بها، وتركها دون أن يتزوجها، وتحضر معها سيفا تركه أبوها غير الشرعى فى حوزة أمها عندما فارقها، ويتعرف كلوثادو مربى الملك العجوز وحده على السيف، وإذن فهو والد روساورا، إلا إنه يخفى ذلك، ويحاول مساعدتها دون أن يطلعها على الحقيقة، وهذه المسرحية أيضا ذات أصل روائى، نلتقى به فى قصة برلعام ويوسافات البوذية، وانتقلت هذه إلى الأندلس مع العرب، وأخذت طريقها إلى الآداب الأوربية فى صورتها العربية، وربما كانت المسرحية أيضا صدى لحكاية «النائم اليقظ» فى حكايات السندباد، التى أصبحت تكون فيما بعد جانبا من حكايات ألف ليلة وليلة.

ونلحظ أن باعث التعرف على شخص مجهول بواسطة السيف، وحب الشقيقتين

فى نفس الوقت، والأخوة الأعداء، ذو كثافة قوية، وتوتر حاد، وهو ما يفسر استخدامه فى المسرح بكثرة، وبخاصة فى المسرح الألمانى فى مرحلة أدب «العاصفة والاندفاع»، وفى المسرح الإنجليزى، وفى أحايين كثيرة كان الباعث الرئيسى فى مسرح شكسبير. وقد أدى ذوق العصر، إذ ذاك، إلى ارتباطه ببواعث أخرى مشابهة، وأسهم فى شيوع استخدام الملامح نفسها، حتى أن القارئ اليوم يفكر مرارا فى أننا بصدد سرقات أدبية، وفى مسرحية «نجمة إشبيلية» للكاتب الإسبانى **لوبى دى بيجا** يتمثل الباعث الرئيسى فى أن الوفاء بالوعد يحملنا إلى موقف عبثى، وهو ما نجده فى أعمال أخرى أيضا مثل ملحمة نبلنجليد الألمانية، أو ملحمة «أورلاند الغاضب» للكاتب الإيطالى **أريوستو** (١٤٧٤ - ١٥٣٣م)، وأما باعث الخادمة الخائنة فى مسرحية لوبى دى بيجا فذو أهمية ثانوية فى المسرحية.

يمكن فى تحليل أى عمل أدبى أن نفرّق بين **باعث أساسى** يدور حول محور الحدث و **باعث ثانوى**، وهذه يمكن أن نقسمها فى أحايين كثيرة إلى بواعث مرتبطة بالباعث الأساسى، وأخرى لا تعدو أن تكون حشوا، وفى «ملهاة الأرمل» التى أشرنا إليها من قريب يبدو باعث الأرمل زائدا منذ البداية، على حين أن باعث البحث عن الأخ مرتبط بباعث العاشق المتنكر وباعث حب الأختين فى الوقت نفسه.

عرضنا حتى هذه اللحظة للبواعث **من وجهة نظر الحدث**، وهذه مرتبطة ضرورة بالمسرحية والرواية بوصفها أنواعا من خصائصها نمو الأحداث، ومع ذلك، هناك جوانب أخرى يجب أن نأخذها فى الاعتبار، ففى ملهاة الأرمل نلحظ أن باعث الأرمل أكثر أهمية بالنسبة إلى العمل كُلًّا من البحث عن الأخ، ولكن هذا بدوره أكثر أهمية مع ذلك لنمو الحدث خالصًا. وهكذا نصل سريعا إلى الجوانب الأخرى التى يجب أن ننظر من خلالها إلى البواعث، إذا وجهنا عنايتنا إلى **البواعث الغنائية**، فهى موجودة بهذا التحديد الدقيق، مثل: جريان النهر، والقبر، والليل وطلوع الشمس، والوداع وغيرها. ولكى تكون هذه بواعث حقيقية يجب أن تفهم كمواقف هامة، وأهميتها فى هذه الحالة لا تقوم على نمو الموقف تبعا لحدث ما، وإنما على أنها تدور حول تعايش روح إنسانى، وتمتد داخليا فى اهتزازاتها، وعند

ما يصف ابن وكيع زهرة شقيقة النعمان فيقول:

شقيقـةٌ جاءتْـكَ من روْضةٍ يَقْصُـر عنها كـلُّ مَشْمُومِ
سـوادها فى صَبْغ مُحمرِّهـا كشـامـةٍ فى خـدٍّ ملطوم

فإنما يرسم لها صورة خارجية غائمة، واضح أنها تختلف عن وصف الزهور فى سوينتا الشاعر الإسبانى **كالديرون**: «الأمير المثابر»:

هذه التى كانت أُبَّهةً وبهجة،
تستيقظ مع فجر اليوم،
ومع الأصيل تصبح حسرة ضائعة،
وتنام بين أحضان الليل البارد.
هذا اللون يتحدى السماء،
قزحيًّا صيغ من ذهب وبَرَدٍ وقرمز،
سيكون عبرة الحياة الإنسانية.
ما أكثر ما نتعلم على امتداد يوم فحسب!
تزهر الورود بُكْرةً،
فإذا أينعت شاخت،
وفى البرعم يلتقى المهد والقبر،
كذلك يلقى الرجال حظوظهم!.
فى يوم وُلدت واحتضرت
و مرت القرون كأنّها ساعات!

إنها صورة لا ينقصها الخيال أكيدا، والبيت الأول لا يقدم صورة عابرة، والمتكلم الذى يتحدث لا يشير إلى مجرد لحظة، وإنما هو منفعل حقا، لأن حياة الزهر على امتدادها تعرض أمامه، فالزهور فى هذه القصيدة أصبحت الباعث بِمَعْنَى المصطلح: **غرضًا محدّدا**، أى مجموعة ثابتة، **ودافعا** إلى التعبير اللغوى، وهنا توجد خاصية نمو الباعث نحو المعنى الفكرى.

وتبدو قوة المفاهيم منذ البدء فى التعابير المكثفة، مثل: «كانت أبهة وبهجة»،

وأنتجت القوة نفسها طباقا: «البهجة والحسرة» و «فجر وشيخوخة» و «مهد وقبر». وهكذا نصل إلى تجربة فناء الزمن، وإلى تفسير حياة الزهور الفانية وما تحمل من غيرة، أى مرآة تعكس ورمزا يومئ، وندرك الباعث معنى محدّدا يختص بالمفاهيم، ورسالة فكرية. ومع ذلك - وفى هذا تكمن قيمة الشعر فنًا - فإن التعبير اللغوى ينضح غنائية، ويتدفق عن شعور قوى متجانس.

إن دراسة البواعث تفتح أمامنا حقلا خصبا واسعا للعمل فى تاريخ الأدب، والأدب المقارن، وقد نحقق معها فوائد طيبة، لأن بروز عدد منها فى عصر معين، وفى آداب محدّدة، لابد أن تكون له دلالته، وكذلك اختفاؤها، أو انتقالها من بواعث أساسية إلى مساعدة أو العكس، وكذلك يمكن تتبعها عند كاتب معين، أو كتّاب محدّدين لمعرفة جذورها. وثمة بواعث تنبثق فى عصور معينة، وتردد بكثرة، وتصبح إشارة إلى الروح السائد حينئذ، ففى فترة الرومانسية - مثلا - تردد بكثرة باعث الشخص المحبوب، يموت ثم يظهر للصديق الذى عاش بعده، ونجده فى الأغانى الشعبية، وبخاصة الإنجليزية، ويكثر فى أدب نجيب محفوظ باعث الموت، والبغىّ، والقَوّادة، وهذه الأخيرة نلتقى بها بكثرة فى ألف ليلة وليلة، مع اختلاف فى الظلال بين صورتها فى هذه وعند نجيب محفوظ.

● الباعث المهيمن والأقوال المطروقة:

نعنى بالباعث المهيمن الذى يتردد فى العمل الأدبى بكثرة، أو فى مجموع أعمال الشاعر أو الأديب، فيؤدى إلى تكرار الفقرات، أو توالى الكلمات، فى تشابه يسمح لنا بأن نربط بينها فى تعاقبها، وتكون أهمية هذه الظاهرة فى نطاق العمل الذى تظهر فيه، لفرد أو فى أدب كامل، ومن الواضح أن ذلك لا يهم الأدب المقارن إلا إذا اتصل بأدب أجنبى.

هذا التكرار يعرفه الأدب الرفيع، وفى رواية الكاتب الفرنسى بروست «البحث عن الزمن الضائع» ينبثق فى فقرات مختلفة الموضوع ولها نفس الموسيقا، واستخدم الشاعر الألمانى جوته التكرار فى روعة لا يعلى عليها فى روايته Die Vahverwan dsehafren وهذه الظاهرة، ووظيفتها الربط، أكثر ترددا فى الرواية الفكاهية،

وتستخدم فيها لتكثيف الشخصية الفكاهية أكثر من استخدامها فى البناء الروائى. ففى روايات الكاتب الإنجليزى **دكنز**، ومواطنه ستيرن، نلتقى ببعض الشخصيات المحدّدة، مزوّدة دائما ببطاقات الزيارة، يعرضونها فى كل مرة يظهرون فيها، وطريقتهم فى الحديث لا تتغير، وحتى بعض الهدايا الصغيرة التى يقدمونها.

وقد انتهى البحث فى البواعث المهيمنة بالنقاد إلى دراسة **الأقوال المطروقة**، وارتفع بها **كورتيوس** المتخصص فى الدراسات الرومانية إلى مرتبة عالية، وأقام لها منهجا مستقلا، ويرى أنها «صيغ ثابتة، وإطارات محدّدة للفكر والتعبير»، تجيئنا من الأدب القديم، ومن خلال لاتينية العصور الوسطى، تسربت إلى كل الآداب القومية الأوربية الوسيطة، وبعدها فى أدب عصر النهضة وعصر الباروك، متأثرة بالمناخ البلاغى القديم، حين كان الخطباء يرونها وسيلة فعّالة لكى يجعلوا القضايا التى يدافعون عنها أكثر قبولا، وأسلوبهم أشد جاذبية، وفى العصر الهلينى أخذت طريقها تدريجا إلى عالم الشعر، ثم بقية أنواع الأدب الأخرى، واتسعت عَبْرَ العصور، وتضخمت بقوة، وتغذّت بالإضافات القادمة من دراسة الآداب المختلفة بعمق.

ورغم أن مفهوم الرومانسيين للشعر، والذى يرى أن أى عمل أدبى خليق بهذا الاسم ثمرة نتاج عفوى لإحساس الفرد فى داخله، هدهد من هذا الاتجاه، وعدّل من مفهومه، إلا أن دراسة هذا اللون من الأدب سلكت طريقها قدما فى الآداب الأوربية، فثمة تراث عريض من الصور الأدبية، والنماذج الثابتة، وطرق العرض، وتقنية التعبير، يمكن للأدب أن يدرسها ويعيها ويفيد منها، ولا تمس عظمة الشاعر مهما كان أديبا فرْدا، ومن لا يعرف «الأقوال المطروقة» فى الأدب، عَبرْ مراحله المختلفة، القديمة والوسطى والحديثة، ويقف على أصلها وتطورها وانتقالها، لا يصلح لأن يحكم على صورة أو استعارة أو تعبير ما بالجدة أو أنها جاءت تقليدا، وسوف يرتكب أخطاء فادحة فى الفهم، ويعسر عليه أن يعرف المدخل الحقيقى لعصور الأدب العريضة، أو أن يفرق بين الأصالة والموروث Tadiction والتقليد imitatian والعلاقة التى بينها.

يعدالأدب العربى من أغنى الآداب العالمية بالأقوال المطروقة. لا تساع مساحته

زمانا ومكانا، ولمّا يدرس أحد هذه الظاهرة فيه، واستخدام فكرة مطروقة، أو بناء معتاد، يعرّض الشاعر أو الأديب لألوان من الاتهام أخفها التقليد أو الاقتباس، وأشدها السرقة والنسخ، ولنأخذ لها مثلا مقولة «كلام الليل يمحوه النهار». روى على بن ظافر الأزدى فى كتابه «بدائع البدائه»، نقلا عن العقد الفريد لابن عبد ربه قال:

«بينما الأمير محمد بن زبيدة يطوف فى قصره إذ بصر بجارية له سكرى، وعليها كساء خزّ نسجت أذياله، فراودها عن نفسها، فقالت: يا أمير المؤمنين: أنا على ما ترى، ولكن فى غد إن شاء الله. فلما كان من الغد سار إليها، فقال لها: الميعاد! فقالت: يا أمير المؤمنين، أما علمت أن كلام الليل يمحوه النهار، فضحك ثم خرج إلى مجلسه، فقال: من بالباب من الشعراء؟ فقيل له مصعب [بن الحسين البصرى] والرقاشى [الفضل بن عبد الصمد] والحسن ابن هانئ، فأمر بهم فأدخلوا، فلما جلسوا بين يديه قال: ليقل كل منكم شعرا يكون آخره: «كلام الليل يمحوه النهار»، فمن أصاب ما فى نفسى فله حكمه.

فارتجل الرقاشىّ:

متى تصحو وقلبُك مُستطارُ ... وقد مُنع القرار فلا قرارُ
وقد تركتْكَ صبًّا مُستهامًا ... فتاةٌ لا تزور ولا تزار
إذا استنجزتَ منها الوعد قالت: ... كلام الليل يمحوه النهار

وقال مصعب:

أتعذِلُنى وقلبى مستطارُ ... كئيبٌ ما يقرّ له قرارُ
بحب ملَيحةٍ صادتْ فؤادى ... بألحاظٍ يخالطها احْورار
ولمّا أن مددْتُ يدى إليها ... لألمسها بدا منها نفار
فقلت لها عدينى منك وعدًا ... فقالت فى غدٍ منك المزار
فلما جئت مقتضيًا أجابت: ... كلام الليل يمحوه النهار

وقال أبو نواس:

وليلة أقبلتْ فى القصر سكرى ... ولكنْ زيّن السكرَ الوقارُ

وهزّ الريح أردافًا ثقالاً ... وغصنًا فيه رمّانٌ صغار
وقد سقط الرِّدا عن مِنكبيها ... من التخميش وانحل الإزار
همتُ بها وكان الليلِ سترًا ... فقام لها على المعنى اعتذار
وقالتْ فى غدٍ فمضيتُ حتى ... أتى الوقت الذى فيه المزارُ
فقلت: الوعد سيدتى فقالت: ... كلام الليل يمحوه النهار

وسوف تدور هذه المقولة فى أشعار كثيرين، فنجدها عند شمس الدين **النواجى** (٧٨٥ - ٨٥٩هـ):

بدا ليلُ العذار فلمتُ قلبى ... وقلتُ سلوتَ إذ طلع العذارُ
فأشرق صبح غرته ينادى: ... كلام الليل يمحوه النهار

ويقول الشيخ بدر الدين **الدماميني**:

تحدث ليلُ عارضه بأنى ... سأسلوه وينصرم المزارُ
فقال جبينه لما تبدَّى: ... حديث الليل يمحوه النهار

وغير هذه الأبيات كثير.

لا يعنى البحث فى الأقوال المطروقة وتناول الموروث الأدبى إلغاء الفروق الفردية بين الأعمال الأدبية أو بين مبدعيها، وكما ترى الباحثة الأرجنتينية **ماريا روزا ليدا**، وتميزت فى هذا المجال: «على النقيض، البواعث التى تسربت بعمق إلى الآداب الحديثة مع عصر النهضة تشبعت بالضرورة من بروز شخصية الفرد المبدع، وهى إحدى خصائص هذه اللحظة التاريخية، لأن اختيار موضوع ما، أو شكل موروث، مرتبط بإرادة الفرد وليس وليد العادة المدرسية، واختبار النص الذى يتفق معه عمل ذاتى. فاستخدام صورة موروثة، والمعنى الجديد الذى نصبه فى قالب وصلنا عبر الزمن، عمل ذاتى، ومثله، وليس أقل دلالة، تكثيف الباعث أو تعقيده، أو تحقيقه فى أعلى أشكاله، أو إحياء الضائع منها. وكل هذه التعبيرات الفردية لا تعكس ذات الشاعر الذى فكر فيها فقط، وإنما ترسم أيضا مجتمعة قطاعًا لتاريخ الثقافة الذى تنتمى إليه».

يمكن القول إذن إن معرفة التقاليد الأدبية تعين على فهم خصائص الشعراء

السابقين، وكان العالم الإسبانى الموسوعى **ميننديث بيدال** (١٨٦٩ - ١٩٦٨) أول من استخدم هذا المصطلح، ويرى **كورتيوس** أن ما صنعه أنه أعطى شكلا منهجيا ونهائيا لأساليب العمل التى طبقها الباحثون قبله مرات كثيرة فى الشعر الأوربى الوسيط، وبعده، وبخاصة تلك التى قام بها الباحثون الألمان عن عصر الباروك فى الثلاثين عاما الأخيرة.

دراسة الأقوال المطروقة لها جانبان: الأول منهما، وهو الأهم، دراسة بعض الصور الثابتة المحددة، والأفكار المصحّفة أو المجملة، فى نطاق تقليد أدبى محدد، أو تتبع التقليد فى تقنية بعض نماذج التعبير. وفيما يتصل بالجانب الأول قام **كورتيوس** بدراسة بعض الصيغ الأدبية، وانتهى من خلالها إلى استنتاجات هامة فيما يتصل بمفهوم الحياة فى المراحل الأدبية، وأن الصيغ إذا تناقضت فى الظاهر فإن ذلك يعود إلى اختلاف المناخ الأسلوبى الذى استخدمت فيه هذه الصيغة.

وبحث كذلك الأقوال المطروقة التى تتخذ مادتها من الطبيعة، ووجد فيها تحوّلا بسبب المفكرين المسيحيين، وأن موروثها عبر القرون الطويلة، فى عناصره المحددة: المروج والنهيرات والنسائم الرقيقة وتغريد الطيور وغيرها نلتقى به عند كل أولئك الذين تأملوا بديع صنع الله، والتى تصبح باعثا حقيقيا، وبخاصة فى الشعر الغنائى الأوربى فى القرن الثامن عشر، أما فى الأدب العربى فمنذ بدئه حتى يومنا هذا. ومن يدرس هذه القضايا محاولا تحديد مشاعر المبدع نحوها انطلاقا من النص وحده، دون أن يأخذ فى الحسبان التقاليد الأدبية، فإن أبحاثه تسقط فى الهاوية، قبل أن تبلغ الغاية المرجوّة منها.

لا يمكن أن نعرف حقيقة «الرقيب والواشى والعاذل» وغيرها من ألفاظ تتردد عند شعراء الغزل ويصوغون منها صورهم، ما لم نعد بها عبر تاريخنا الأدبى إلى لحظاتها الأولى، ونصحبها فى تطوّرها شيئا مرغوبا من المرسل والمتلقى على السواء، إلى أن انتهت عند **ابن حزم** الأندلسى، فجعل منها فى كتابه «طوق الحمامة» مادة للدرس والتحليل، وسار آخرون بعده فى الطريق نفسه، أخذوا عنه، وزادوا عليه، فكتب الشاعر الأندلسى **ابن خاتمة**، وجاء بعد ابن حزم بأكثر من ثلاثة قرون، رسالته «الفصل العادل بين الرقيب والواشى والعاذل»، إلى جانب معاناة الشعراء

منهم، وتصويرهم لهم، واختلافهم فى التعبير، وإن كانت الفكرة واحدة عند الجميع.

لمّا يتوصل علماء المقارنة بعد إلى اتفاق كامل حول قيمة مصطلح «الأقوال المطروقة»، ويرى الباحث الألمانى **كايسر** أن البحث فى «الأقوال المطروقة يجب أن يتجه إلى تاريخ بعض الصور الثابتة والمحدّدة، والبواعث، والأفكار المرسومة إجمالاً. وما يهم المقارن الذى يدرس تاريخ الموضوعات أن يعرف بخاصة كيف تحول «قول مطروق» إلى باعث، أو موضوع، وعما إذا كانت بقية البواعث والموضوعات ليست فى نهاية المطاف إلا أقوالاً مطروقة اتسعت، وأن هناك أخرى لم ينته بها المطاف إلى هذا الحال.

النماذج الإنسانية

تخلق الحياة اليومية فى حركتها الدائبة والمتقلبة والمتصارعة العديد من النماذج الإنسانية الخالدة، كالبخيل والمقامر والموسوس، يصعب الجزم بأصالتها أو بخضوعها للتأثير والتأثر. وهذه النماذج ذات سلطان على الوعى البشرى لأنها تمثل أفكارا ومعانى إنسانية مصورة حية نابضة فيمن يمثلها من أشخاص، وإذا كان أساس وجودها الفنى يعتمد على الإقناع، فإن هذا الإقناع لا يتوفر لها إلا فى الأدب الموضوعى، أى أدب المسرحيات والروايات ودونهما أدب الملاحم، ومن ثم يمكن أن نعلل قلة النماذج الإنسانية فى أدبنا العربى القديم، فهو لم يكن يحفل كثيرا بالأدب القصصى، ولم يعرف المسرحيات.

يقدم النموذج الإنسانى صورة متكاملة الأبعاد لشخصية أدبية، تتمثل فيها مجموعة من الفضائل أو النقائض كانت متفرقة من قبل فى عالم التجريد أو بين مختلف الشخصيات، خلقها وطوّرها كتاب عباقرة فجاءت تنبض بالحياة والقوة، وأخذت طريقها إلى الخلود مثالا للكمال أو النقص. وفى تاريخ الآداب العالمية نماذج عديدة يمكن أن يصدق عليها هذا الوصف مثل: عطيل وهاملت عند شكسبير، وشخصية «هاربا جون» فى مسرحية البخيل لموليير، أو طرطوف الدجال له أيضا، ودون جوان فى مسرحية تيرسو دى مولينا، ودون كيخوته أو سانتشو فى رواية ثرفانتيس التى تحمل اسم النموذج الأول، و «شهر زاد» كما عرفناها فى «ألف ليلة وليلة»، ونماذج أخرى عديدة.

وثمة فرق بين النموذج الإنسانى كما عرضنا له وبين الشخصية النمطية التى تعرض بعدا إنسانيا واحدا تقف عنده وتتقمصه حتى لو ضُرب بها المثل، فشخصيات حاتم الطائى فى كرمه، وأشعب فى تطفّله، وقيس فى أخباره الغرامية، ليست نماذج فنية ممثلة لصفات تؤلف فيها وحدة متسقة تصير بها خلقا فنيا مقنعا، وإنما تعرض أى منها جانبا إنسانيا محددًا.

وهناك فارق بين النموذج والبطل، هو الفارق بين العام والذاتى، أو بين المطلق والمحدّد، أو بين القناع والحقيقة، فالنموذج شىء على حين أن البطل فرد، والأول إمكانية يمكن أن نلتقى بها فى مرات عديدة بلا نهاية، والثانى حقيقة وحيدة، وعظمته فى هذا التفرّد الذى يصنعه ويحدّده، والنموذج عابر، والبطل حقيقة ثابتة ومعروفة.

كثيرا ما يحمل النموذج طابع العصر الذى ولد فيه، فقد تساءل القرن الثامن عشر الأوربى البرجوازى النزعة عن واجبات القاضى والمصلح والأب الفاضل، وتعلقت المدرسة الواقعية، بتأثير زولا، بالعامل وقدسته، واهتم الأدب المعاصر بالفنان ودوره فى المجتمع، وحمل الأدب الثورى على الكهنة والرهبان والراهبات ورجال الدين بعامة، وعلى السلطان وأصحاب السلطة، وبرز إلى الوجود فى الأدب الحديث الكادح ورجل الأعمال والعالم والمخترع، واحتلت النماذج النسائية مكانها تحت الشمس، وأخذنا نقرأ عن الفتاة الساذجة، وعن العانس، ودخلت طبقات المجتمع الدنيا عالم الآداب العالمية، وظهر الطفيلى، والمومس التى تبدو أحيانا امرأة مثالية تضحى فى سبيل عشيقها بالغالى والنفيس، كما نرى عند **نجيب محفوظ** فى «اللص والكلاب»، أو تقوم بعملها رفقا بطفل رضيع، أو والد هرم عاجز.

وقد تمثل هذه النماذج أقواما معينين مثل: صلف الإنجليزى وثقل دمه، وثرثرة الإيطالى وخفة روحه، ودعابة الفرنسى وأناقته، وتعالى الألمانى وعنصريته، وسخرية المصرى وفكاهته، وهى صور أدبية تقابل الرسوم الكاريكاتيرية فى عالم الرسم، وتبين نفسية الشعوب، ودورها فى تكثيف الحقيقة أو تحويرها أو إبعادها عن الواقع، ومدى ما يعترى هذه النماذج من تغيير وتبديل وابتكار.

يتخذ الكاتب نموذجه من إنسان تتمثل فيه مجموعة من الفضائل أو الرذائل أو العواطف المختلفة، كانت قبل فى عالم التجريد أو متفرقة بين أشخاص عديدين، فيخلق منه بفنه مثالاً حيًّا، أغنى نفسيا، وأجمل تصويرا، وأوضح معالم مما نرى فى الواقع، وطبيعى أن المقارن لا يحفل بهذه النماذج إلا إذا صارت عالمية، وتخطت حدود الأدب القومى، وهى فى حركتها تحتفظ ببعض الخصائص التى كانت لها، وتكتسب أخرى جديدة تبتعد بها عن موطنها الأول، وقد تكون هذه النماذج إنسانية

عامة، أو أسطورية، أو دينية، أو مأخوذة عن تقاليد وطنية، أو شخصيات تاريخية دخلت ميدان الأدب.

● **النماذج الإنسانية العامة:**

وفيها ندرس كيف تصوّر الكتاب فى الآداب المختلفة ممثلى بعض الطوائف الإنسانية أو الاجتماعية، والصفات المشتركة التى رأوها فيهم، وعلى هذا الأساس درس بعضهم نماذج الشعوب أو السلالات البشرية، أو المهن والوظائف، مثل الكاهن والأستاذ والطبيب والجندى والجلاد والطاغية وبائعة اللبن والفلاح والوصيفة والخادم والبغى والقوّاد. أو الطبقات الاجتماعية والمنازل الخلقية، مثل: الفارس، والعانس، أو المشوّهون والمُبتلون جسميا أو خلقيا كالأعمى والمقامر.

ومثل هذه الدراسات تعنى فى الغالب مؤرخ العادات والأخلاق أكثر مما تعنى تاريخ الأدب، إلا أن بعضها يتيح المجال لتأريخ بعض التقاليد الأدبية المتصلة بها على نحو مفيد فقد صور كثيرون حياة الفلاح وأعماله، وتأثر بعضهم ببعض ورد بعضهم على بعض.

واختلف الرأى حول البغى، فرآها بعضهم ملاكا ساقطا واعتبرها آخرون آفة اجتماعية، ولاسيما بعد ظهور «غادة الكاميليا» تأليف ألاسكندر ديما الابن (١٨٢٤ - ١٨٩٥)، رواية ومسرحية، وتجاوز الحوار عنها الأدب الموضوعى إلى الشعر الغنائى، فدافع عنها ألفرد ميسيه، وأصبح ذلك خصيصة رومانسية سوف نجد صداها فى شعرنا العربى الحديث، فدافع عنها من الشعراء فؤاد بليبل، ومحمود حسن إسماعيل، وصالح جودت وغيرهم.

وبداهة لا أحد يبغى أن يدافع عن المهنة نفسها، أو أن يساند صاحبتها فى الإثم، وإنما هدف الواقفون جوارها إلى التنبيه على الدوافع التى تودى بالمرأة إلى السقوط فى هذه الهاوية.

● **النماذج الدينية:**

وثمة نماذج يتخذها المؤلفون من الكتب المقدسة أو من التفاسير والشروح التى

ارتبطت بها، وغالبا ما يتصرف الكتاب أو الشعراء فى بناء هذه النماذج، ويبتعدون فى رسم ملامحها عن مصادرها الأولى، مما يعرضهم أحيانا للاتهام بالهرطقة أو المروق عن الدين، فهم لا يقفون – مثلا – بشخصية المسيح عند النصوص التى وردت عنه فى القرآن أو الأناجيل، ويرسمون صورة لموسى غير ما جاءت به التوراة، ويؤدى ذلك، قصدا أو عفوا، وبالتدريج دائما، إلى نقل الصورة من حقيقتها التاريخية إلى عالم الرمز، وهذا ما قام به دى فينى ولا مينيه وريتان وبودلير، ويكثر هذا اللون من النماذج فى العصور التى يضعف فيها الإيمان، وتعظم الجرأة على الكتب المقدسة.

وقد حظيت قصة يوسف وزليخا، كما وردت فى القرآن أو التوراة، بعناية الأدباء فى الأدبين الفارسى والتركى، بعد أن دخلتها زيادات كثيرة، وأصبحت من الموضوعات التى يطرقها الشعراء الرومانسيون فى إيران وتركيا. وأول من نظمها شعرا شاعر من بلخ يدعى أبا المؤيد، وآخر من الأهواز اسمه البختيارى، ولكن منظومتيهما ضاعتا، ثم جاء الشاعر الفارسى الكبير الفردوسى المتوفى حوالى عام ١٠١٢م فبلغ بها القمة فنا وتصويرا، وسار على خطاه شاعر فارسى آخر هو عبد الرحمن الجامى المتوفى عام ١٤٩٢م، و نظامى الهروى.

كانت منظومة الفردوسى موضع خلاف فى الرأى بين النقاد، فعلى حين يرى المستشرق الإنجليزى إتيه أنها جديرة بالإعجاب، يحط نقّاد الفرس أنفسهم من قدرها، ويرون أن الفردوسى نظمها بعد أن غاض شبابه وذوى عنفوانه، وانحطم قلبه بسبب النكد الذى استولى عليه لنظمه الشاهنامة، وأنه صاغها فى نفس الوزن والأسلوب اللذين صاغ فيهما ملحمته، وهما لا يصلحان لنظم القصص الرومانسية.

ومهما يكن من أمر، فقد تطورت القصة عند خلفاء الفردوسى فاكتست صبغة صوفية تبدو واضحة عند جامى، إذ أراد أن يعبر بها عن رأى الصوفية فى الجمال، فهم يذهبون إلى أن تأمّله، والوقوف أمامه، يقود المرء إلى الله ذى الجمال المطلق، ولهذا حين جاءت الأميرة المصرية إلى يوسف تتدله فى حبه، وتبثه لواعج غرامها، نصحها بأن تتوجه إلى أصل الأشياء كلها إذا أرادت الخلود، لأن الجمال فى الخلق كنضارة الورد لا يطول بقاؤه، فترهبت الفتاة على الأثر، وزهدت فى خير الدنيا.

واستغلت الآداب الأجنبية حكاية قابيل وهابيل، واتخذ كثير منها قابيل موضوعا له، بوصفه أول قاتل على سطح الأرض فى عالمنا، واتخذه بعضهم رمزا للتمرد على الله، ورفض ما لا يعرف كنهه من مسائل الخير والشر والكون، وكان اللورد بايرون الشاعر الإنجليزى أقدم من اتخذه نموذجا فى مسرحيته «قابيل»، وعلى خطاه سار الشاعر الفرنسى البرناسى لى كونت دى ليل، والشاعر الرمزى بودلير.

وحظيت شخصية الشيطان باهتمام أكبر فى العصر الحديث، وعلى يد الرومانسيين بخاصة، وفى مقدمة من اتخذها نموذجا الشاعر الإنجليزى ملتون (١٦٠٨ ـ ١٦٧٤) فى الفردوس المفقود، وجعل من الشيطان حامل آرائه، وصوّر من خلاله نزعته إلى الحرية والاستقلال، والاعتماد على الحجة، وقوة شخصية الفرد إزاء القوى التى تفوق قدرته.

وجاء بعده الرومانسيون فاتخذوا من الشيطان صورة المتمرد الذى طرد قهرا من عالم الخير، فدفعه اليأس إلى إدمان الشر، وجعلوه مركبا لما يعتورهم من قلق وشك وبؤس وضيق بالدنيا، فكان كذلك عند بايرون، وهيجو، ودى فينى، وكردوتشى، ونلتقى به عند الأديب الروسى ليرمنتوف (١٨١٤ ـ ١٨٤١) فى قصيدة درامية، ذات طابع غنائى، وأعطاها عنوان: «الشيطان»، وفيها تأثر بالإنجليزى بايرون، وبالفرنسى دى فينى، وسوف نلتقى بالشخصية نفسها عند الفرنسى أندريه جيد من الكتاب المعاصرين، وغير هؤلاء كثيرون.

ولم ينج الأدب العربى فى مرحلة التأثر بالرومانسية من أصداء هذه المعالجة، فنجد العقاد فى قصيدة طويلة عنوانها «ترجمة شيطان» يبث فيها خواطره الفلسفية وما يجتاح أعماقه من شك، وتقية جاء بالكثير منها على لسان شيطان، وهى تمثل مرحلة تمرد فى حياته، كان وراءها المعاناة القاسية التى شهدتها الإنسانية جمعاء، ومصر بخاصة، خلال الحرب العالمية الأولى، وتحت قسوة احتلال إنجليزى غشوم، يحكم مصر حكما مباشرا، ويستبيح فى سبيل تحقيق غاياته كل الوسائل، مهما كانت ظالمة، وكان نصيب المفكرين من هذه المعاناة أشد وأقسى، معنويا وماديا، وتجلى ذلك واضحا فى المقدمة التى كتبها العقاد لهذه القصيدة، يقول:

«فى هذه القصيدة قصة شيطان ناشىء سئم حياة الشياطين وتاب عن صناعة الإغواء، لهوان الناس عليه، وتشابه الصالحين والطالحين منهم عنده، فقبل الله منه هذه التوبة، وأدخله الجنة، وحفّه فيها بالحور العين والملائكة المقربين. غير أنه ما عتم أن سئم عيشة النعيم، وملّ العبادة والتسبيح، وتطلع إلى مقام الإلهية، لأنه لا يستطيع أن يرى الكمال الإلهى ولا يطلبه، ثم لا يستطيع أن يطلبه ويصبر على الحرمان منه، فجهر بالعصيان فى الجنة، ومسخه الله حجرا، فهو ما يبرح يفتن العقول بجمال التماثيل وآيات الفنون. وقد نظمت هذه القصيدة فى أواخر الحرب العظمى، فكل ما فيها من الألم واليأس فهو لفحة من نارها، وغيمة من دخانها».

لكن ما إن هدأت الحرب، واسترد المصريون ثقتهم فى أنفسهم حتى رأى فيها العقاد غير ما رأى عند نظمها، وهم أن يسقطها من شعره، لكن كبرياءه فنانا، وهو أوضح ما فى العقاد من صفات، حال دون أن يتنكر لها، وفرضت عليه الظروف أن يهوِّن من أمرها، فجاء موقفه منها وسطا، اعتذر عنها ولم يسقطها، وظلت مكانها فى الديوان:

«عدتُ إلى نفسى فقلت: ولماذا أحذفها، إن الضرر الذى أمنعه بحذفها أقل من الضرر الذى أنا مانعه بنشرها، وحسبها أنها لم تكن إلا طورا طبيعيا من أطوار فكرة وفترة معقولة من حياة قلب، فلم أرتض حذفها لأجل ذلك، وليعلم الذين تعرض لهم هذه الأطوار أنه ما من حالة يبلغ إليها الشك واليأس إلا ومن بعدها للاطمئنان سبيل».

وهناك أسطورة اليهودى التائه، ترمز إلى الواقع اليهودى، حيث حُكِمَ عليهم منذ ألفى عام أن يضربوا فى الأرض دون أن يستقروا أو يكون لهم وطن، وأساس الحكاية أن السيد المسيح كان يحمل الصليب على عاتقه، فأرهقه فداحة ثقله، فأراد أن يستريح أمام بيت اليهودى أهسفرو، ولكن هذا طرده بعنف وعقابا له دعا عليه المسيح: «امض عبر الأرض تائها حتى أعود»، ومن يومها بدأ اليهودى الرحلة عبر أقطار الدنيا، لا يهدأ له حال ولا يستقر فى مكان، مدفوعا بقوة خفية إلى سفر بلا انقطاع، دون أن يجد له مكانا يستريح فيه. وهذه الحكاية أصبحت أساسًا

لأعمال أدبية كثيرة، مسرحية وروائية، فعالجها جوته الألمانى، وأوجين سى الفرنسى، و ووردزورث الإنجليزى وآخرين.

● النماذج الأسطورية:

وهى التى تأخذ مادتها من الأساطير القديمة حين يرحل الكاتب إلى التراث القديم، ويأخذ منه ما يتسع للتأويل، ويمكن أن يتحول إلى رمز فلسفى أو اجتماعى، وأكثر هذه الأساطير والخرافات يعود إلى عصور سحيقة، مما يوجد عند الشعوب فى حالاتها الأولى بخاصة، حين يكون أدبها شفويا وفى خطاه الأولى، وتشتمل على أشخاص أو حوادث أو أعمال فوق طاقة البشر، وفيها فكرة عامة تدور حول ظواهر طبيعية أو تاريخية.

لم يتفق العلماء على تعريف للأسطورة، فبعضهم يضعها فى مقابل الملاحم، لأن هذه تنقل أخبار الأبطال، وتلك تختص بحكايات الآلهة، وهى تفرقة غير دقيقة، لأن الهوة بين البطل والآلهة ليست مما يستحيل اجتيازه، إذ هناك من يجعل البطل ابنا للآلهة، وهناك من يؤلّه البطل، كما هو الحال مع بوذا وغيره.

وهناك من يتخذ الزمن مقياسا للتفرقة، فيرى أن الملحمة أو الرواية تحتل مساحة معينة من الزمن، على حين أن الأسطورة مجرّدة منه تماما. ولكن هذه صفة خارجية.

ويعرفها علماء الاجتماع الدينى بأنها موضع عقيدة، وأن جماعة من الناس كبيرة أو صغيرة، ارتضت مجموعة كاملة من التصورات الخاصة بالآلهة والعالم والعلاقات الإنسانية والأمور الخارقة للطبيعة، وتختلف هذه التصورات من جهة التفاصيل، ولكن أفكارها الرئيسية والعامة واحدة وثابتة بقدر كاف، وتتخذ الجماعة هذه التصورات عقيدة لها.

فالأساطير مجموعة من التصورات المعقدة التى يستطيع المرء أن يفرق فيها بين عدد محدّد من الموضوعات العامة. وإذا أخذنا قصة الطوفان كما وردت فى التوراة، وكما هى سائدة عند الساميين، مثلا لذلك، نجدها تنطوى على الموضوعات الخمسة التالية:

- يريد الإله عقاب الإنسانية الضالة.
- يتلقى رجل صالح الأمر ببناء سفينة.
- ويضع فيها الحيوانات من كل نوع.
- ثم يطلق الحمامة.
- ويصل إلى قمة جبل.

غير أن هناك من يرى الأساطير مجرد أحكام صبيانية، وأسئلة ساذجة عن عجائب الطبيعة التى تحيط بالإنسان، وأنها مجرد شعر ولهو، تطرّق إليهما بعض الأوهام الشعبية والمعتقدات السحرية، وأنها وليدة الخيال الفنى فى جوهرها، وأشد اتصالا بحاسة الجمال الفنى منها بالدين أو المعتقدات[١].

ومهما يكن الرأى فى تحديدها فهى عند الجميع تنشأ من محاولة تفسير الظواهر الطبيعية، ولكنها سرعان ما تتجاوز مجرد التفسير وتتجه صوب الشعر، وتلك هى قصص الأبطال، ثم تظهر مغامرات الآلهة، وهى الأساطير بمعناها الدقيق، وليست هذه إلا صورة مثالية لمغامرات البشر، تدع الخيال حرا طليقا يمتد كيفما شاء، وفيها تجد عبقرية الشاعر مجالا وأى مجال!، ونلتقى فى هذا الجانب بالملاحم بوصفها خيال شاعر أو مؤرخ أو فنان.

فالأساطير ظواهر اجتماعية قبل أن تكون أدبية، لأنها عامة، ولا جدال أن هناك فروقا جزئية بينها، ولكنها مع ذلك تراث مشترك بين عدد من الناس يكثر أو يقل، وثمة قصص توجد فى كل مكان مثل قصة الطوفان، وقد تنفصل الأسطورة عن بيئتها الاجتماعية وترحل إلى بيئات أخرى، مع الجنود وقوافل التجار والرقيق والمبشرين والرواد، وتحيا الأسطورة فى موطنها الجديد مستقلة عن تاريخها، لأن الشعوب الجديدة تسمها بطابعها الخاص، وتظل طوال عصر الرواية الشفوية عرضة للتغيير زيادة أو نقصا أو كليهما، فلما عرف الناس الكتابة ودوّنوها أصبحت أقدر على الاحتفاظ بشكلها، والبعد عن التغيير، إلا إذا كان لغاية مقصودة. وهى تأخذ دورتها من الأدنى إلى الأعلى، وتخضع فى رحلتها هذه للتحوير والتبديل، فإذا

---

(١) لمعرفة الأسطورة فى شىء من التفصيل، انظر كتابنا: القصة القصيرة، دراسة ومختارات، ص٨ وما بعدها، ط٥.

دوّنت واستقرت بدأت تأخذ طريقها إلى أدنى من جديد، بعد أن يكون الكتّاب والشعراء قد صنعوا منها شيئا فنيا جديدا.

أهم ما يعنى به المقارن فى دراسة الموضوعات التى من هذا اللون هو الاتجاه أو المصير الذى تنسبه التقاليد إلى هذه الشخصية الأسطورية، ويجىء وليد صفات الشخصية تارة، ومُقدَّرًا عليها تارة أخرى، وكثيرون من العلماء درسوا التغييرات التى تطرأ على أسطورة ما من هذه الأساطير، بانتقالها من شاعر إلى شاعر. وتتيح لنا أمثال هذه الدراسات، وخاصة فيما يتصل بالمسرحية منها، أن تدرك الاختلاف بين عبقريات المؤلفين الخاصة، وآرائهم الأخلاقية والفنية، وأن نضع يدنا على تطور الذوق الذى يحيط بهم، والمثل الأعلى السائد فى المجتمع الذى يعيشون فيه.

وحين يتصل الأمر بذوق المبدع فمن من المفيد والرائع أن نتتبع خطى الأسطورة منذ أقدم صورة عرفتها، دينية أو غير دينية، حتى آخر صورة انتهت إليها، فى قصائد ومسرحيات كثيرة، لمؤلفين عديدين، لنلحظ كيف فصّلها كل منهم على نحو خاص، وكيف حوّرها ومال بها إلى ما يلائم آراءه الخاصة أو أحلامه الشخصية، وإذا باللحن البدائى الأول يغتنى من عصر إلى عصر بأقوى أنغام الشعور الإنسانى.

ولابد من اتصال بين الكتاب، أى أن يكون هناك تقليد أدبى حتى تظل هذه الدراسة تاريخية حقا، ولقد كتب الدارسون فى دراسة الموضوعات أشياء كثيرة وحسنة حتى أصبح هذا الباب من الأبواب التقليدية فى دراسة الموضوعات، غير أن معظم هذه الدراسات ليس له شأن كبير فى تاريخ الأدب، لأن جلّ هذه النماذج لم يكن موضع أدب رفيع، باستثناء أسطورة الشيطان فقد أصبحت فى العصر الحديث رمزا.

ربما كانت شخصيات ألف ليلة وليلة من أكثر النماذج الأسطورية رواجا، وهو من بين كتب قليلة تركت صداها وتأثيرها واضحا فى كل الآداب العالمية، وفى حجم الاستقبال الذى صادفته، والرواج الذى حظيت به، ولا يزال الناس يقرأونها فى أوربا، والناشرون يعنون بإعادة طبعها، أو اختصارها، أو اختيار نماذج منها،

وتقديمها لأنماط مختلفة من القراء، ثقافة وعمرا، وقدّمتْ لكبار الكتاب والشعراء أكثر من نموذج إنسانى.

وإطار الرواية، فى خطوطه العريضة، أن شهر زاد ابنة الوزير طلبت من أبيها أن يسمح لها بالزواج من ذلك السلطان الطاغية الغاضب المتغطرس شهريار، وكان قد قرر بعد أن خانته زوجته الأولى أن يتزوج واحدة كل ليلة، ليقضى عليها فى اليوم التالى، لأنه لم يعد يثق فى النساء، ورأى فى هذا الأسلوب خلاصه الوحيد من خيانتهن.

لكن شهرزاد لم تكن على شاكلة غيرها من النساء، فهى تعتمد كثيرا على درايتها وفطنتها، ومعرفتها الواسعة، فقد ألمت بوضع شهريار النفسى أكثر من غيرها من النساء، فجاءته بمجموعة من القصص تشاغله بها كل ليلة، تسحره تارة وتدغدغ عواطفه أخرى، تريحه مرة وتداوى جراحه مرات، وتدريجا تكسب ثقته، وتنمى فى أعماقه الزهو برأيه، ولكنها تذكر إلى جانبها أقاصيص أخرى عن وفائهن وذكائهن، وإخلاصهن، ولم تزعجه بالمواعظ المباشرة، وإنما أسعدته بالحكايات المشوّقة، والنوادر الطريفة، وأثارت عنده ولعًا بهذا الفن لمدة ألف ليلة وليلة، أصبحت شهرزاد خلالها أمًّا والملك أبًا، وهكذا تحرر شهريار من دمويته وطغيانه وساديته.

وتتضمن الرواية نماذج إنسانية كثيرة: على بابا والسندباد البحرى، وعلاء الدين، وشهريار، ولكن شهرزاد هى النموذج الأوسع انتشارا، فهى مطربة الكبار، وفاتنة الكتّاب، والآخذة بعقول الأطفال، وكانت شاهد صدق على استقلال الفن ذاتيا، ولم يحدث أن قدّم كتابا آخر غيرها اعترافا بروعة الفن وإمكاناته الكلية، ولقد استطاعت بالعاطفة والرقة والفن أن تروض طاغية، يحرك الجيوش، ويملك على رعاياه حق الموت والحياة، وألزمته أن يستمع إلى روايتها كل ليلة.

لقد كان الفن وحده بديل الحياة!

كانت ألف ليلة وليلة موردا عذبا لكثير من الكتاب فى عديد من اللغات، ووجدوا فى شهرزاد صورة من يهتدى إلى الحقيقة ويُهدى إليها عن طريق القلب

والعاطفة، لقد صنع منها محمود تيمور رواية، وصاغها توفيق الحكيم مسرحية، وكتب طه حسين «أحلام شهرزاد»، ومثله صنع سيد قطب وآخرون.

ونجد صدى هذا كله واضحا فى مسرحية **فاوست** لجوته، فهى تقوم على التردد بين العقل والقلب، وتكاد هيلين بطلة المسرحية أن تكون صورة لشهرزاد، وعن طريقها يهتدى بطلها الشرير فاوست إلى الخير، فقضية العقل والقلب محور مسرحية فاوست وهى نفسها القضية التى تعالجها مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم. وفاوست شخصية أسطورية ألمانية لها أصل تاريخى، ولكن الأساطير الشعبية حاكت حوله كثيرا من الأقاصيص، ونسبت إليه السحر، وأن له صلة قربى بالشياطين وقادرا على مخاطبة الموتى.

وربما كانت شخصية **دون جوان** من أعظم النماذج الغربية التى حظيت بشهرة عالمية، فشرّقت وغرّبت، ومثّلت اتجاهات مختلفة من الطيش إلى البوهيمية، إلى القلق الميتافيزيقى، إلى الهجاء الاجتماعى، واختلف الباحثون فى أصلها، فردها بعضهم إلى البرتغال، أو ألمانيا، أو ايطاليا، أو إسبانيا، وأقدم مسرحية تحدثت عنه للكاتب الإسبانى تيرسودى مولينا، فى مسرحيته «ساخر إشبيلية»، وسار وراءه صف طويل من الكتاب: موليير الفرنسى، وبايرون الإنجليزى، وجولدونى الإيطالى، وموزار الألمانى، وآخرون كثيرون.

درس الباحثون أسطورة **فاوست** كثيرا، وبخاصة فى القرن التاسع عشر، وفى ألمانيا، وكيف أصبح الدكتور فاوستوس الذى عاش فعلا بساكس فى ألمانيا، فى القرن السادس عشر، عيشة رجل يحترف السحر والشعوذة والدجل، ثم شخصية تمثل على المسرح الإنسان الذى باع روحه للشيطان، ثم أصبح بعد ذلك بطلا عند الكتاب والشعراء مارلو وجوته وجرابل ولينو. وأصبح عند الشاعر ميسيه «الملحد ذا اللحية البيضاء»، رمزا لإنسان العصر الرومانسى المتردد بين العلم واللذة، والذى فقد إيمان آبائه، ولم يستطع أن يشغل مكانه بأى إيمان جديد، واستغرق فى التحليل حتى شك فى كل شىء وفى نفسه، ودراسة كهذه يجب أن تشمل نموذج «ما نفرد» فى ملحمة بايرون، «والكأس والشفاه» للشاعر ميسيه، و «أوتار القيثارة السبعة» لجورج صاند.

وكانت أسطورة دون جوان أيضا موضوعا لطائفة من الأبحاث الجيدة التى تمتاز بالغنى والدقة، على الأقل منذ أواخر القرن التاسع عشر، وصوّر لنا الدارسون كيف كان هذا الشاب الإشبيلى الفاسق، الجرىء حتى الوقاحة ـ وهو شخصية مشكوك فى وجودها فعلا ـ موضوع الملهاة، التى كتبها تيرسو دى مولينا كما ألمحنا من قريب، ثم أصبح موضوعا محببا لكثير من الكتاب مسرحيين وروائيين، وكتبوا فيه أشياء شتى تحت هذا الاسم، أو وراء عناوين أخرى. ومن هنا ينبغى على المقارن إلا يقف عند المسرحيات التى حملت اسم البطل «دون جوان»، وإنما يجب أن يتجاوزها إلى تلك التى تمثل روح الدونجوانية فى مختلف ألوانها، مهما كان عنوانها، أو اسم البطل أو بلده، وسوف نلتقى به فى ثياب مختلفة، وصور تبلغ حد التناقض أحيانا، فهو: مرتش جبان خئون، وفاجر داعر، يرتكب جريمة قتل ليشق طريقا، أو يسدّد دينا، إلى عاشق مستهتر، أو حالم خيالى، أو مفتون بمثل أعلى مستحيل، وتارة يبحث عن ماس فى بئر، وأخرى طالب لذة لا يشبع، وإن كان أكثر لطفا، وهو فى الحالتين مولع بالإغراء كولعه بالامتلاك. غير أن هذه الصور جميعها متشابهة السحنة، تشى بالوراثة، وتومئ إلى ما بينها من قرابة.

وسَيْر النموذج وما أصابه فى رحلته إلى إيطاليا وفرنسا وإنجلترا وهولندا يستحق المتابعة، لأن كل طابع من الطوابع التى أشرنا إليها، وكل موقف من المواقف التى مرت به، إهمالا أو تقديرا حسب مزاج كل مؤلف، وحسب الجو العقلى والفكرى لكل شعب، فهو عند موليير الفرنسى «خادع إشبيلية»، ولكنه أيضا العقل القوى، الذى يقدم الإحسان حبًّا فى الإنسانية. وعند جولدونى الإيطالى مجرد داعر بلا مجد، وعند الإنجليزى بايرون وحيد اعتزل الناس يشجب نفاق المجتمع، ويطالب بحرية الحب، ويراه الشاعر عظيما مجهولا يثأر للإنسانية، ويجب أن يرد إليه اعتباره. ولا يزال الناس إلى يومنا هذا ينظرون إليه رمزا، وإلى «الدونجوانية» على أنها مسلك روحى، يعجبون به حينا ويضيقون به أحيانا وموضع نقاش دائما، ورغم تكرار الأسطورة فهى قصة فاتنة، يتوارد عليها كبار المؤلفين، ويغترفون من أفكارها، ويستلهمون المواقف فيها، سائرين فى خطها الأخلاقى، أو متخذين وجهة أخرى معارضة، وعلى النقيض منها.

وينبغى أن نأخذ فى الاعتبار أن الاقتصار على نموذج خرافى واحد، سواء كان دون جوان أم فاوست، يعرض الباحث لمخاطر كبيرة، قد تنتهى بالباحث إلى أن يقف عند تعداد التصورات المختلفة للنموذج، روائية أو شعرية أو مسرحية، فيصبح مضجرا بقدر ما يكون الاستقراء تاما، ومن الأفضل غالبا أن يهمل بعض الروايات لأنها خالية من الابتكار وأن يجمع حول نقطة مركزية كل التشخيصات المتقاربة فى القلق أو الأمل. وربما كان من الأفضل أيضا أن يدرس الاتجاه، أى الدونجوانية نفسها، بدل أن يدرس النموذج دون جوان، وأن يكشف تمرد الفرد تحت أقنعة متباينة، كقناع فاوست أو قابيل، وحينئذ يربح تاريخ الفكر والتاريخ الأدبى على السواء، لأن النموذج ليس هو الموضوع.

● النماذج التاريخية:

لكل شعب من الشعوب تراث قصصى مصدره التاريخ، تتداوله ألسنة الرواة، وتعمل فيه القوى الشعبية المبدعة عملها، وتمضى به بعيدا فى عالم الخيال المجنح أو المتواضع، ثم يتولى الكتاب المهتمين به جمع ذلك الشتات المنثور، والزيادة عليه والتحوير فيه، ويتضخم ذلك التراث، وينتقل من قوم إلى قوم آخرين، ويصهر هؤلاء ما اقتبسوه أو نقلوه فى بوتقة عاداتهم وتقاليدهم، ويتكون من ذلك كله أدب قصصى يملكه الشعب كله، وإليه ينسب، ويدور عادة حول شخصيات فذة، تتسم بصفات البطولة، أو تجمع الكثير منها، وحين يتجاوز العظيم التاريخ واقعا إلى عالم الخرافة، ويتلقاه الأدب، يمكن أن يتحول إلى شخصية أدبية تختلف عن الواقع التاريخى فى جانب كبير على الأقل. والمثل البارز لهذا الملكة مارى استوارت (١٥٤٢ - ١٥٨٧)، فقد كانت طائشة ومعذبة، ثم أعدمت، وحولها كُتب أدب غزير، ولكن كتاب المسرحيات المأسوية ألحوا على عذابها بقدر أنسى الناس طيشها وقسوتها.

ومنذ أن مات نابليون اكتسى مصيره فى نظر الكثيرين من الكتّاب لونا حماسيا، ومعنى إلهيا، أو شيطانيا، وقرّاء من كتبوا عنه يعرفون جيدا ما صارت إليه خرافة نابليون فى فرنسا بعد موته، وهناك من تتبع مصير هذه الخرافة حتى فى الشعر

الإيطالى، وسواء أكان نابليون مستبدا أم ثائرا فينبغى ألا ندهش من ذلك، لأن التبسيط والتجميل والتناقض لا يحول دون التركيز على الشخصية فى جانبها الواقعى، لأن الكاتب هنا لا يملك بإزاء النموذج التاريخى الحرية الكاملة التى يملكها إزاء النموذج الأسطورى، كما هو الحال مع فاوست، والذى يعتبر وجوده كله أدبيا تقريبا، فاسم الشخصية التاريخية لا يصلح أن يكون عنوانا لأى موضوع، أو أن يذهب به المبدعون بعيدا عن واقعه، وليس بوسع إنسان مثلا أن يصنع من نابليون جبانا أو غبيا، مهما تكن الأمزجة التى تختلف على سيرته، وتتفاوت فى تمثل تاريخه، لأن الواقع التاريخى يقاوم التطرف فى الأهواء الأدبية، ومن هنا فإن استخدام النموذج التاريخى فيه شىء من الارتباط بالواقع، وصدى لما كانت عليه الشخصية يوما فى حياتها.

وربما كان **عنترة** (ت حوالى ٦١٥م) أوضح مثل فى الأدب العربى للنموذج الإنسانى المستمد من التاريخ، فهو ابن أمة حبشية تدعى **زبيبة**، سباها آل شداد، ووقع عليها أحدهم فأنجبها هذا الغلام، وتختلف الروايات حول الذى وطىء الأمة من آل شداد، أو بمعنى آخر حول أب الغلام، ويراه معظمهم **عمرو بن شداد**، واتفق الرواة على أن عنترة عمّر طويلا، وبلغ من العمر أرذله، وطبقا للتقاليد العربية الجاهلية لم يعترف به أبوه ابنا له، وإنما عده واحدا من العبيد، غير أن عنترة محا عن نفسه عار مولده بما أظهر من شجاعة فى القتال، فاعترف به أبوه، وألحقه بنسبه، وارتفع عن طبقة العبيد، وأصبح حرا عربيا.

يقول أبو الفرج الاصفهانى فى كتابه الأغانى: إن السبب المباشر الذى دفع أبا عنترة إلى ادعائه هو أن بعض أحياء العرب أغاروا على بنى عبس فأصابوا منهم، واستاقوا إبلاهم، فتتبعهم العبسيون ولحوقهم فقاتلوا عما معهم – وعنترة يومئذ فيهم – فقال له أبوه: كر، فقال: العبد لا يحسن الكر وإنما يحسن الحلاب والصر، فقال أبوه: كر وأنت حر، فكر عنترة وهو يقول:

أنا الهجينُ عنترةْ كلُّ امرئ يحمى حره

وقاتل يومئذ قتالا حسنا فادّعاه بعد ذلك، وألحقه بنسبه، وقُتل عنترة فيما بعد

شيخا تجاوز الثمانين من عمره، فى الغارة على بنى نبهان من طيىء بعد أن صار أشهر أبطال العرب.

وما إن مات عنترة حتى أخذت الأساطير تنسج من حوله، وتضعه فى صورة تجعل منه المثل الأعلى للفارس الكامل، والشاعر الفذ، والعاشق العف، وضخمت الأساطير عنترة الحقيقى فجعلت سواده حالكا، وناقديه أشد غلظة، وأصبح البطل المظفر عكاز الضعيف العاجز، وسيف المظلوم الباتر، والطموح يبذل كل شيء فى سبيل المجد، وغدا حبه لعبلة أشد، وهوّن فى وجهه كل العقبات، وتزايدت أمامه الصعاب التى تحول دون وصلها، فالأعداء أقوى بأسا، وأبو عبلة أشد مناعة، والمعارك لا تحصى، وهو لها بلا قياس، وحاجة عبس إلى فارسها أشد إلحاحًا، وبطشه أشد وقعا، وأبعد أثرا، وهكذا اقتحم عنترة عالم الأسطورة على حصانه الأبجر، تغمره هالة من العفة والإباء والعدل والنصرة، ويتبعه شيبوب ذلك الأخ الأمين، الحكيم الذى يهديه سواء السبيل، ويهرع لنصرته عند كل ملمة، وهو حاضر عند كل ضيق، ويشبهه جولد تسيهر فى دراسته عن عنترة بسانشو بانتشا رفيق دون كيخوته فى رواية ثرفانتيس الخالدة.

ومع الزمن تضخمت الأسطورة، ونشأ فى الأدب العربى، وفى مجال الخلق والفضيلة ما يسمى بالعنترية، وانتشرت فى جميع أرجاء العالم العربى على اختلاف بيئاته الاجتماعية وظروفه السياسية، مما تطلب أن يعمد الرواة إلى التغيير والتبديل والصقل والحذف والزيادة فى مادتها وشكلها الخارجى، دون أن يؤثر شيء من ذلك فى هيكلها، ومع ذلك يمكن أن نميز بين رواياتها ثلاثة اتجاهات، اختص كل منها بإقليم وحمل اسمه، فكانت: السيرة الحجازية، والسيرة الشامية، والسيرة العراقية.

شغلت السيرة الحجازية، حين طبع الكتاب للمرة الأولى فى مطبعة بولاق فى القاهرة عام ١٢٨٣ هـ = ١٨٦٦ م، اثنين وثلاثين جزءًا منها، ثم توالت طبعاتها. وبعد ذلك بأعوام ثلاثة ظهرت طبعة السيرة الشامية فى بيروت، تشغل أربعة وخمسين ومئة كتاب فى ستة مجلّدات، وتوالت طبعاتها، أما السيرة العراقية فلّما تطبع حتى الآن.

ومع سنوات التلاقى بين الحضارتين العربية والأوربية فى عصرنا الحديث، بسبب الحروب أو الاستعمار أو الرحلات أو التبشير أو البعثات أو الاستشراق، بدأ الأدب الشعبى العربى يحتل مكانة مرموقة من عناية الأوربيين، دراسة وترجمة، فقام المستشرق الإنجليزى **تاريك هاملتون** بترجمة السيرة الشامية إلى اللغة الإنجليزية، ابتداء من عام ١٨٢٠، فى أسلوب عذب، ولكنه لم يترجم منها غير أربعة مجلدات تمثل ثلث العمل فحسب. كما ترجم المستشرق **هامر برجشتال** معظم أجزاء السيرة الشامية إلى اللغة الفرنسية عام ١٨٣٨، وأتبع ذلك بدراسة مركزة لسيرة عنترة، واعتبرها نموذجا لقصص الحب والفروسية عند العرب، ونشره فى المجلة الآسيوية عام ١٨٣٨، وهو يرى أن سيرة عنترة أكثر أهمية من ألف ليلة وليلة، ولا تزال حكاياتها تتردد حتى اليوم فى مضارب البدو، وتجمعات العامة فى القرى والمدن، فى الجزيرة العربية ومصر، وعن أهميتها فى الأدب العالمى يقول:

«بدون معرفة أدب الفروسية العربى لا يمكن فهم هذا النوع فى الأدب الأوربى، لأن ذلك أصل لهذا، فهو الذى أنبت روح الفروسية فى العصور الوسطى، وجعل منها شجرة مخضرّة، وهاجر روح الفروسية وجوهرها فى كل الحكايات الرومانسية مع العرب إلى إسبانيا، ومن هناك إلى أوربا».

وقد عرف الشاعر الفرنسى الذائع الصيت **ألفونس دى لامرتين** سيرة عنترة إبان رحلته إلى الشرق، وخصها بفصل فى كتابه «رحلة الشرق»، ودفعه إعجابه بتلك الرواية البطولية إلى الكتابة عنها فى مجلة الحضارة عام ١٨٥٤، تحت عنوان «عنترة أو الحضارة الرعوية»، ثم أعاد نشر المقال منفصلا بعد ذلك بعشر سنوات.

وبعيدا عن نص الأسطورة وجدت سيرة عنترة شاعرا من يُعنى بها بين الأوربيين فكتب عنه المستشرق الفرنسى **كوسين دى برسيفال** فصلا فى كتابه «تاريخ العرب قبل الإسلام» عام ١٨٣٦، وعنه نشر **بيرون** Perron بالإنجليزية مقالين فى المجلة الأسيوية، أحدهما عام ١٨٤٠ والثانى عام ١٨٥٠. وكتب **دوفييه** موجزا لسيرته نشره فى باريس عام ١٨٧٨، وعنه يقول: «نما عنترة فى مجتمع يعير أهمية بالغة للأنساب، ولم يستطع خلال طفولته أن يتخلص من ثلاث نقاط سوداء:

أنه أسود، وولد غير شرعى، وعبد»، واعتبر سيرة عنترة أول عمل أدبى كلاسى اهتم بالتفرقة العنصرية.

وقد لاحظ المستشرق الإنجليزى **كلوستون** فى عام ١٨٨١ أن «من المحتمل جدا أن عنترة كان النموذج الذى احتذته روايات الفروسية التى شاعت فى أوربا خلال العصر الوسيط. ويضيف مواطنه **بلونى** فى عام ١٩٠٣: إن «سيرة عنترة هى الأكثر أهمية بين الأصول المشرقية التى استخدمت قاعدة لرواياتنا المسيحية فى العصور الوسطى».

أمّا الذى دفع به إلى رحاب الأدب الغربى الحديث فهو **شكرى غانم** (١٨٦١ - ١٩٣٢)، فقد صاغ سيرة عنترة فى شكل مأساة شعرية باللغة الفرنسية، وقامت بتمثيلها فرقة مسرح أوديون فى باريس عام ١٩١٠، ولقيت رواجا كبيرا، وقام الموسيقى جبرييل ديبون بتلحين بعض أجزائها التى دخلت فى عداد مقطوعات الأوبرا فى باريس.

وغنى عن البيان أن هذه الترجمات لم تكن حرفية، وكان إعجاب أوربا الرومانسية بقصة الحب فى السيرة أقوى من إعجابها بقصة الصراع، ومن ثم اختار معظمهم ترجمة القسم الأول الذى يحكى غرام عنترة بعبلة، والجهود التى بذلها للفوز بها، وقنعوا بها دليلا على بطولته، ومن الواضح أيضا أنهم لم يلتزموا النص، فحذفوا وأضافوا ما يتلاءم مع الذوق الأوربى، واختاروا لما كتبوه أسماء جديدة.

وإلى جانب عنترة هناك نماذج عربية أخرى دخلت عالم الأساطير، مثل جميل بثينة، ومجنون ليلى، وهذه تركت فى الأدب الفارسى أثرا بارزا، وابتعدت فيه عن ميدان الحب والغزل العذرى، وارتقت قمة التصوف والرمزية.

وفى الأدب العالمى حظيت شخصية كليوباترة بمكانة فريدة، ودخلت عالم الأدب شخصية تختلف عما هى عليه فى التاريخ، فقد جعلت منها الرواية الشعبية، والأعمال الأدبية من بعد، ممثلة للقوة وسحر الإغراء، والخدعة، والإغراق فى الملذات، والكبرياء وحب السيطرة والاعتداد بالنفس، وبراعة الحيلة، ومنذ القرن السادس عشر أصبحت موضوعا يستثمره كتاب المسرح فى الأدب الإنجليزى والفرنسى والألمانى والإيطالى والعربى أخيرا.

وكان السيد الأندلسى مصدرا لمسرحيات عديدة فى الأدبين الإسبانى والفرنسى.

ويمكن أن نضيف إلى هذه الوجوه التاريخية شخصيات أخرى أمثال شارلمان وجان دارك، وكلها شخصيات تاريخية تحوّلت إلى أسطورية، وأعمل فيها الأدباء خيالهم تغييرا وتحويرا، وجعلوا منها نموذجًا، وحدثنا عنهم التاريخ يقينا، وجاء الشعراء فأضفوا عليهم حللا مختلفة، مثل نابليون، ومدام رولان، وبسمارك، وليس ثمة شك فى أن جمال عبد الناصر سوف ينضم إلى القائمة مع الزمن.

تعصير الأدب

● نحو مصطلح جديد:

تعصير الأدب أى تقسيمه إلى عصور، والكلمة لا ترد فى معاجمنا القديمة بهذا المعنى، وإنما فيها «العصر» بمعنى الدهر، وجمعه «عصور»، ولم يرد الفعل «عَصَّر» بمعنى قسم الدهر إلى مراحل، ولكن المجمع اللغوى فى القاهرة أورد فى معجمه الوسيط استخدام العصر بمعنى «الزمن ينتسب إلى ملك أو دولة، أو إلى تطوّرات طبيعية أو اجتماعية. فيقال: عصر الدولة العباسية، وعصر هارون الرشيد، والعصر الحجرى، وعصر البخار والكهرباء، وعصر الذرة. ويقال فى التاريخ: العصر القديم، والعصر المتوسط، والعصر الحديث، وفى الجيولوجيا: العصر الفحمى، والعصر الطباشيرى».

وسكت المجمع، والمعجم بالتالى، عن الفعل الذى يدل على القيام بهذا العمل، ورأيت أن من الممكن أن نستخدم الفعل «عصّر» للدلالة على ذلك، ومصدره قياسا التعصير، وحتى لا يشتبه معنى الفعل هنا بمعنى أن العمل الأدبى أخذ طابعا عصريا، فقد آثرت أن استخدم لهذا المعنى الثانى الفعل حدّث، ومصدره التحديث، أى جعله، أو كتبه، أو نشره فى صورة حديثة.

وبالمعنى الثانى سوف أمضى فى دراسة عصور الأدب المختلفة، حدودها، وألوانها، وطرائقها، وأين تبدأ وأين تنتهى.

● التصنيف والتنظيم:

فى تاريخ الأدب، والفن بعامة، يلحظ الباحث وجود صفات مشتركة بين مجموعة كثيرة العدد أو قليلة، من الفنانين والكتاب والشعراء وهو تشابه يعود إلى أن أفراد المجموعة اتخذوا من إبداع روح مجدِّد نموذجا لهم، ساروا على طريقه، واحتذوا نهجه. وأحيانا يخضع التوافق الجمالى لظروف تاريخية متشابهة، تعرّض لها جيل معين،

أو عصر محدّد، لأن الاتصال المباشر بين أشخاص مبدعين يعيشون فى مدينة واحدة، ويستظلون نظاما واحدا، وينهلون من نبع ثقافى واحد، يؤدى إلى تقارب فى نتاجهم، ويطلق على هؤلاء اسم جماعة أو مدرسة دون أن يعنى هذا أن بينهم روابط مدرسية أو معهدية، وقد يمتد بهم الزمن، أو تتعدّد الأجيال، أو يتركون على الأدب والحياة الثقافية بصمات واضحة قوية، فنسمى فترة حياتهم عصرا.

وأول ما يصطدم به الباحث فى هذا المجال أن أى تصنيف يمسّ فى الحقيقة أصالة العمل الفنى وتميّزه، ولكن التاريخ، مادمنا نكتبه، ليس إلّا محاولة تجميع وتنظيم وترتيب وتفسير. والتأريخ لهذا الشىء أو ذاك، للفرد أو الجماعة، للفن أو العلم، يقوم على رسم خطوط التطور ومراحله، ليظهر كما يقول شوبنهور: «إن الأشياء هى دائما نفسها، وإنما تجىء فى كل لحظة بطريقة أخرى فحسب». ولا شىء أصدق فى تاريخ الأدب من هذه المقولة، فالأدب فى الحقيقة نفس الشىء، يقال فى كل لحظة بطريقة مختلفة، ورغبة فى التقاط هذه الطرق المختلفة يتأرجح تاريخ الأدب بين محاولة تصنيفه جماليا، أو فلسفيا، أو فكريا، وبين التعصير التاريخى[١].

فالأدب، نشاطًا إنسانيا خالصا، وإبداعًا متنوع القيمة، يقع ضرورة فى نطاق من الزمن، غير أن الأعمال الأدبية لا تأخذ مكانها من حركة سيره بطريقة شاذة، أو فجائية، ولا يظهر الأدباء على سطحه عمالقة منعزلين، أو أفرادا متباعدين، ومن هنا يستجيب المؤرخون ودارسو الأدب منطقيا للضرورات النقدية، والتربوية الخالصة أحيانا، التى تدفع بهم إلى إقامة حدود فاصلة، وتقسيمات موضحة، ومنارات هادية فى عالم الأدب الرحيب.

محاولات التعصير ضرورية إذن، وبخاصة فى أدبنا العربى، حيث يرحل زمانا عبر مسافات بعيدة الغور، تشغل أكثر من ألف وخمس مئة عام، ويمتد مكانا عبر مساحات مترامية الأطراف، تغطى نصف المعمور تقريبا على أيامنا هذه، من أواسط آسيا شرقا إلى أمريكا غربا، ومن أواسط أفريقيا جنوبا إلى أواسط أوربا شمالا، ورغم كل الصعوبات التى تعترض الباحث، وهى كثيرة ومعقدة، صعبة الحل أحيانا،

---

(١) د. الطاهر أحمد مكى، الشعر العربى المعاصر، ص٣١.

وعسيرة أحيانا أخرى، أقوم بهذه المحاولة، وأزعم أنها الأولى التى تستشف طريقها فى الأدب العربى. أقول ذلك لا عجبا ولازهوا، وهما خصلتان من أبغض الأشياء إلى قلبى، وإنما لأعتذر سلفا عما قد يشوبها من زلل أو قصور، وهما من صفات كل محاولة رائدة، ذلك أننا وقفنا عندما ألقى به إلينا المستشرقون فى نهاية القرن الماضى وبدايات هذا القرن، على حين أن الأوربيين، فيما يتصل بأدبهم، يخوضون القضية بعنف وقوة واستمرار، وتشعبت أراؤهم وتباينت، ولا يزال الأمر بين يدى الدارسين هناك، يقلبون النظر فيه، ويتناولونه بالدرس والنقد، والزيادة والنقص والتطوير، والحياة الأدبية تفيد من أمثال هذا التهارش، نماءً وحيوية وحركة.

● فكرة التعصير:

بدأت فكرة تقسيم مجرى الحوادث فى العالم بعامة إلى عصور متعاقبة، لكل منها جوهره ومرماه، عند علماء الفلك والتنجيم أوّلا، ثم ارتبطت بالأديان المشرقية القديمة، فالزمن والد ومولود معا، كما أنه مولود قد وُلد له، ويؤثر فى كل شىء يحدث، وهكذا أصبح تعاقب الدورات والدهور جزءًا من أى شكل متقدم من هذه الديانات.

وأخذت الفكرة طريقها إلى التوارة، كما يبدو، من تفسير النبى **دنيال** لرؤيا **نبوخَذْ ناصر** ملك بابل، وحلمه بالوحوش الكبيرة الأربعة التى خرجت من البحر، وتواكبت هذه مع فكرة إمبراطوريات العالم الأربع، التى كان الفيلسوف والمنجم والفلكى السكندرى بطليموس، وعاش فى القرن الثانى الميلادى، يقسّم التاريخ إليها، وهى: الأشورية البابلية، والفارسية الميدية، والإغريقية المقدونية، والرومانية.

وقد أدرك **سان أُغسطين**، ٣٥٤ - ٤٣٠م، مايمكن أن يؤدى إليه القول بالدورية فى التاريخ من خطر على العقيدة المسيحية القائلة بتجسيد المسيح، لأنها تعنى إمكانية أن يتكرر هذا، فنادى بأن المسيح مات مرة واحدة، وإلى الأبد، فداء لخطايا البشر، وأن الزمن يمتد فى خط طولى بين بداية ونهاية، وبينهما وقع أعظم حادث فردى، هو تجسّد المسيح، ويجب أن ينسب إليه التاريخ الإنسانى بأسره، وقسّم أغسطين تاريخ العالم إلى عصور ستة، تماثل الأيام الستة التى خلق الله فيها العالم،

ولكنه لم يأخذ برأى الألفيين الذين قدّروا كلًّا من هذه العصور بألف سنة، بل جعل مجراها مماثلا لمراحل عمر الإنسان الفرد، من الطفولة إلى الشيخوخة[٢].

وفى القرن الرابع الميلادى تمكنت الكنيسة من التوفيق بين فكرة التاريخ بمعناه الدنيوى وبمعناه الوارد فى التوراة والإنجيل، وهكذا سيطرت فكرة الإمبراطوريات العالمية الأربع دون منازع، وظلت تعتبر الخطة الأساسية لتقسيم التاريخ حتى القرن السادس عشر الميلادى.

وتتعقد مشكلة تقسيم التاريخ الأدبى إلى عصور أدبية، وتصبح أكثر حدة حين ننظر إلى صلاحية المعيار أو المقياس الذى نتخذه أساسا للتعصير ومشروعيته، وكانت هذه القضية نفسها محور الدراسات التى دارت فى المؤتمر العالمى الثانى لتاريخ الأدب والذى عُقد فى امستردام عاصمة هولندة عام ١٩٣٥، وخصص كل جلساته لهذه المشكلة، وجعل موضوعه الرئيسى «العصور فى تاريخ الأدب منذ عصر النهضة».

وقد حاول **ألبير تيبوديه** من جانبه، فى مقدمة كتابه «تاريخ الأدب الفرنسى منذ عام ١٧٨٩ حتى أيامنا» أن يقدم ثلاثة نماذج ممكنة لمحاولة التصنيف فى غابة الأدب المتشابكة، مستلهما التقسيم الثلاثى الذى قدمه **بوسويه** فى خطبته الشهيرة عن التاريخ العالمى، عام ١٦٨١م، فقسّمها إلى:

● عصور أدبية، وربما كان من الأوفق أن نقول إلى أحداث أدبية، وهو التقسيم الذى طبقه الناقد الفرنسى **برونتيير**، مثل عصر «لاستريه»، وهى رواية رعوية من تأليف دورفيه، ١٦٠٧ - ١٦٢٨، أو مسرحية «المتفيقهات المضحكات» لموليير، أو كتاب عبقرية المسيح لشاتوبريان، وهو نفس التقسيم الذى طبقه **سيمون** فى تاريخه للآداب المعاصرة معتمدا على الحركات الأدبية.

● إلى تصنيف نموذجى قياسى، يقوم على قواعد محدّدة، كما هو الحال فى تواريخ تين، أو نيسار.

---

(٢) بيريل سمالى، المؤرخون فى العصور الوسطى، ترجمة د. قاسم عبده قاسم، ط١، ص٣٩ وما بعدها، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩.

● إمبراطوريات أو حركات، أو أجواء، مثل: العصر الوسيط المسيحى أو عصر النهضة، أو عصر الإنسيين، أو الكلاسية، وحاول تيبوديه أن يقسمه إلى أجيال، فدرسه تحت عناوين: جيل ١٨٢٠ و١٨٥٠ و١٨٨٥.

وقريبا من هذا كان تحديد برونتيير نفسه فى كتابه «موجز تاريخ الأدب الفرنسى»، وصدر عام ١٨٩٨، فقد أحل التقسيم إلى عصور أدبية مكان التقسيم حسب القرون الذى كان المؤرخون يسيرون عليه، ورأى أن هذه العصور يجب أن تؤرخ على أساس ما يمكن أن نسميه أحداثا أدبية، مثل ظهور «رسائل من الأقاليم» لباسكال، وظهرت ١٦٥٦ - ١٦٥٧م، أو عبقرية المسيح لشاتوبريان.

وثمة صعوبة أخرى تعرض لنا: إن تحديد العصور على أساس الأحداث الأدبية الخالصة لا يسير دائما فى خطوط متوازية فى أدبين أو أكثر، إلا إذا أخذنا مسألة التأثيرات فى الحسبان، لأنها تتطلب وجود فاصل زمنى بين الظاهرتين، فالكلاسية الإنجليزية تأتى بعد الفرنسية فى معناها الدقيق، والعصر الألمانى المعروف بعصر جوته ليس له مقابل فى الفرنسية، وفيه بلغ الأدب الألمانى قمته، على حين أنه لم يترك أى صدى حقيقى فى الجانب الآخر من نهر الراين، أى فى فرنسا. وعصر النهضة فى الأدب العربى بدأ فى مصر فى آخر القرن الماضى، على حين أنه لم يطرق أبواب العراق إلا بعد الحرب العالمية الأولى، وبعد الحرب العالمية الثانية فى الجزيرة العربية، ولم تعرفه شعوب المغرب العربى إلا بعد استقلالها فى الستينيات وما بعدها.

ومع ذلك، لا يمكن أن نهمل المعايير السياسية كلية، وإنما ندعو إلى معايير أخرى مستمدة من الآداب نفسها، وقد نجد من الأوفق أحيانا أن نستخدم بعض الوقائع السياسية لأنه لا يمكن تجاوزها، ولأنها تمثل خطا فاصلا فى شتى مجالات الحياة، والأدب من بينها، أو ذات مدى عالمى، كالمعاهدات التى وضعت حدًّا لنهاية الحرب العالمية الأولى أو الثانية، فكلاهما كانت خاتمة عصر مضطرب، وفيهما أعيد توزيع خريطة العالم، وكان لهما أنعكاسهما على الأدب العالمى كله تقريبا، أو كحرب فلسطين عام ١٩٤٨، أو ثورة يولية المصرية عام ١٩٥٢، أو هزيمة يونية ١٩٦٧، إذ ترك كل منها أبعادا عميقة فى عالم الأدب العربى، عند المبدعين والمتلقين على السواء.

ونحن أيضا لا نستطيع الاستغناء عن أسماء الحقب التاريخية لأنها أصبحت مترعة بمعان ذات ثقل كبير، رغم أن أية محاولات لأثبات صوابها أدت إلى عكس ما تسعى إليه. ويرى معظم النقاد، من حيث المبدأ، أن أيّ نوع من التقسيم له عيوبه، وله ضروراته والحاجة إليه، أو على الأقل فائدته وجدواه، ولا مناص من المحافظة عليه، وبخاصة العصور الثلاثة الكبرى، مهما بدا فيها من خلل أو قصور ويحاولون التغلب على عيوبها بواحدة من طرق ثلاث:

* تحريك الحدود وفق مقاييس يرونها أكثر دقة ومنطقا.
* أو يضعون بينها مسافة عريضة من أرض محايدة.
* أو يضيّقون نطاقها بتقسيمها إلى وحدات أصغر.

وقد عدل هانز شبانجنبرج فى مقاله «عصور التاريخ» عن التقسيم القديم، واتخذ مكانه تقسيما ينهض على ما يحدث بين القوى المختلفة من صدامات كبرى فاصلة، وحدود أية فترة، فيما يرى، تكمن فى الأزمات والصراعات التى تهدد المصير، وليس فى ازدهار الثقافات، كحركة الإصلاح الدينى فى أوربا، أو رحلات الكشف والارتياد، لأنّ مثل هذه الظواهر فى الحقيقة إنما تسجل فى الواقع قمم الفترات لا حدودها.

● العصور:

أصبح التقسيم إلى العصور عملا تقليديا، على نحو تجريبى، ولو أن التحليل أظهر فقدان المقياس السليم الذى يقوم عليه، فكثيرا ما يحدث الخلط بين التاريخ العام والتاريخ الأدبى، والتردد بين التاريخ الجماعى والتاريخ الفردى، ذلك أن مفهوم كلمة عصر مائع وعائم، فهو يشير أحيانا إلى التقويم الزمنى، وأحيانا إلى الأحداث التاريخية الشهيرة، وحتى إلى الرجال الذين عاشوا تلك العصور، ونفهم منه أحيانا العصور التى صنعت الشعراء، وأحيانا أخرى الشعراء الذين صنعوا تلك العصور.

ومثل هذا التقسيم يسبب مشكلة: عويصة للتأريخ الأدبى، إذ يلزمه تطبيق

مقياس إذا لم يكن ثابتا فهو مضطرب وفوضى، ومع ثباته نفتقد المرونة الضرورية التى تتطلبها المجموعات المختلفة، والتى تفرض نفسها بالطبيعة، أحيانا على المؤرخ وعلى المقياس نفسه.

ومن جانب آخر، إذا نظرنا إلى العصور الأدبية من حيث محتواها وجدنا أنها تخضع لقواعد ليست تاريخية، كوحدة الأسلوب والأجيال والمبادئ، أكثر مما تستجيب لمقياس موحّد من التعصير التاريخى، وحين نسقط المحتوى من اعتبارنا تصبح العصور فارغة، وتعسفية، وغير مناسبة للحدث الأدبى. واختلاف المقياس الذى يحددون به امتداد العصور دليل واضح على اختلاف المبادئ.

فى الأدب الألمانى مثلا نجد شيرر يقسمه إلى أطوار، ويجعل امتداد كل طور ست مئة عام، على حين يقسم ماير القرن التاسع عشر إلى عشرة أقسام، كل قسم منها عشر سنوات، وهناك من يحدد العصور أحيانا طبقا للأجيال المختلفة من الكتاب، وسنعرض لمفهوم الجيل فيما بعد. وآخرون يحددونها طبقا لأهمية تاريخ الأحداث غير الأدبية، مثل عام ١٧٩٨، أى قيام الثورة الفرنسية، أو عام ١٩١٤ أى قيام الحرب العالمية الأولى، أو عام ١٩٣٩ وهو العام الذى اندلعت فيه الحرب العالمية الثانية. وفى العالم العربى الحديث تمثل تواريخ مثل يولية: ١٩٥٢، ويونية ١٩٦٧، وأكتوبر ١٩٧٣، لحظات حاسمة فى حياة أمتنا العربية.

وأخيرا، هناك طائفة تلجأ إلى تواريخ بسيطة جدا، ومريحة للغاية، ولكنها تعسفيّة تماما، مثل: القرن الخامس الهجرى، أو القرن التاسع عشر الميلادى، وغيرها. ومثل هذا التحديد بالقرون المتسعة له مشاكله الخاصة به. مثلا: أين نضع الكتاب الذين يوجدون على ظهر حصان بين قرنين، وقد حل تاريخ الأدب العربى مشكلة مشابهة لهذا فى إحدى مراحله، وهم أولئك الشعراء الذين عاصروا الجاهلية والإسلام، وقالوا شعرا فيهما، فاختار لهم عنوانا مستقلا وسمّاهم «المخضرمين». ويضربون لهذه المشكلة مثلا فى الأدب الفرنسى بالشاعر ماليرب، ١٥٥٥ ـ ١٦٢٨، والكاتب أوبنييه ١٥٥٢ ـ ١٦٣٠، وهما متقاربان فى العمر، ومع ذلك فأولهما يدرس فى القرن السادس عشر، على حين يدرسون الثانى فى القرن السابع عشر.

إذن ليس ثمة تطابق دقيق بين الشكل والمحتوى، والحق أن التعصير بالقرون لا يعنى دائما أننا نبدأ مع بداية القرن، وننتهى مع آخر يوم فيه، ويقول العلاّمة الإسبانى مينينديث إى بلايو إن القرن التاسع عشر، فيما يتصل بالأدب الإسبانى، يبدأ عام ١٨٣٤، وهو العام الذى فقدت فيه إسبانيا نهائيا مستعمراتها فى أمريكا اللاتينية. وكتب لانسون أعظم مؤرخ للأدب الفرنسى عام ١٨٩٦ يقول: إن القرن التاسع عشر قد انتهى، وأى عمل سوف يظهر بعد هذا العام سوف ينتمى إلى عصر جديد. ومع ذلك فإن القرن العشرين لم يبدأ لحظة انتهاء القرن التاسع عشر، وإنما بدأ بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، أو إن شئت عام ١٩١٨، وهناك من يرون أنه بالكاد بدأ بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، يوم الانتصار على النازية عام ١٩٤٥.

يقول سيزارس: «الحق أن العصور وأنواع التعصير ليست تقسيما لشىء موجود، وإنما أشكال لتحقيق شىء لا يوجد واقعًا خارج نفسه، وتنميته»، فهى ليست شيئا مطلقا، ولكنها أيضا ليست افتعالاً خالصًا، إذ أنها تستجيب لمعايير وصلاحيات تاريخية أو سياسية خالصة، ولو أن تاريخ الأدب يرنو إلى أن تكون أدبية فحسب. ومهما يكن، فإن أى تقسيم على أساس العصور يحمل فى داخله جرثومة تناقض لا يمكن حله، ذلك أن العصور يجب أن تنهض على خطط تعتمد عليها وتعطيها معنى، وهذه الخطط نفسها لا يمكن أن نستخلصها ونتوصل إليها إلا عبر العصور المختلفة.

وعلى الرغم من التنوع والاختلاف، والتطرف أحيانا، فى تحديد مساحة أى بحث أدبى، فثمة مقياسان رئيسيان يعرضان لمنهج التصنيف فى تاريخ الأدب، وحتى فى تاريخ الفن:

● التقسيم اعتمادا على الزمن والأحداث، وهو الذى يرتبط بالتاريخ على نحو ما، فهناك فى الأدب العربى: العصر الجاهلى، والإسلامى، والأموى، والعباسى، والفاطمى، والأيوبى، والمملوكى، والحديث. وفى أوروبا العصور: القديمة والوسطى والنهضة والتنوير والحديث.

● وفى مواجهة التقسيم التاريخى يجىء آخر يعتمد على النوع الأدبى: الملحمة، والشعر الغنائى، والمسرح، والمقامة، والرواية. وفى الفن: المعمار، والرسم، والنحت.

هذا فيما يتصل بالتقسيم الرئيسى والعام، وفى نطاق كل تقسيم يمضى الباحث من الكل إلى الجزء، ومن المجموع إلى الفرد، ويستخدم قواعد أخرى من التصنيف الذى يميز بين المواد التى يواجهها، فالذين يعتمدون على العصور التاريخية يمضون أفقيا، ويدرسون الذين يلتقون بهم فى العصر الذى عكفوا عليه يبحثونه. والذين اختاروا الأنواع يلجأون إلى التصنيف الرأسى، فهم يغوصون وراء النوع الذى يدرسونه فى أعماق التاريخ، بحثا عن جذوره، ويتتبعون تطوره، دون أن تعنيهم الأنواع الأخرى فى عصرهم، أو بعده أو قبله، إلا بمقدار ما تلقى من الضوء على بحثهم الأساسى، فقد يتأثر كاتب فى نوع معين بكاتب فى نوع آخر على نحو واضح لا يمكن تجاوزه أو إنكاره، وليس من الضرورى أن يكون التأثير إيجابيا فقد يكون عكسيا.

ومن الواضح أن الرغبة الآن فى استخدام الطريقة الرأسية والمناهج التى تعين عليها أكثر من استخدام المنهج الأفقى، وهو اندفاع يستجيب على التأكيد للتوهج الذى ناله الأدب المقارن فيما بين الحربين العالميتين وبعد الحرب العالمية الأخيرة، ولو أنه علمًا لم يحقق كل الأمل فيه، وما أمّله الطامحون من ورائه فى مطلع هذا القرن وفى منتصفه، لأسباب لا دخل لمناهجه بالطبع فيها.

وأخيرا فمن الواضح أن أى تاريخ أدبى ليس إلا بداية مقياس خاص بالأدب، وطريقة أكثر راحة وفعالية لإنارة الرأى الناقد، ووسيلة تسمح لنا أكثر من غيرها بتوضيح المعنى الأساسى الذى يجده المؤلف فى تعاقب الأعمال الأدبية، ومن ثَمّ فرغم أن كل المناهج المطبقة هجين إلا أن كل تاريخ أدبى يمثل بحثا متميزا، وتقاس روعة التواريخ الأدبية الكبرى بما تمثله من وحدة فى الفكر، وروعة فى العرض، ومفاجآت مثيرة. وهذا ما يجعل لكلٍ من تاريخ تين للأدب الإنجليزى، ولانسون للأدب الفرنسى، وأحمد حسن الزيات للأدب العربى، وتكنور للأدب الإسبانى، مذاقا خاصا ونكهة ذاتية وفارقا واضحا. ولقد وقف نيسار عند «الثابت والجوهرى والخالد فى الفكر الفرنسى» وغاص برونتيير وراء الإرث، وماذا أخذ كل نوع مما

سبق وماذا أضاف، ووقع كازمين على حقيقة الروح الإنجليزى، وحدّد مورتون «سن الرشد فى الأدب الأمريكى».

● **تحديد العصر ومشكلاته:**

تترتب على دراسة العصور الأدبية مشكلات كثيرة ومتنوعة، لا ترتبط فقط بتحليل ما فى العصر الواحد، والوقوف على بنائه، وإنما فى تناسله وظروفه التاريخية، وتفككه وتلاشيه، وغيرها من قضايا. وفى ضوء نظرتنا هذه يمكن القول أن وصف العصر يتضمّن هذه الجوانب:

● دراسة ملامح الأسلوب الأدبى الذى كان سائدا، وتطوّره، والمبادئ الجمالية والنقدية التى قام عليها واستهداها.

● تحديد المصطلح الذى يُعَنْوِنه وتأريخه.

● علاقة النشاطات الأدبية مع بقية النشاطات الأخرى، حيث تبرز وحدة العصر كمظهر عام للحياة الإنسانية، وتتبع العلاقات بين مختلف الآداب القومية فى نطاق العصر نفسه.

● الأسباب التى أدت إلى نشأة مجموعة النماذج الخاصة بالعصر، ثم عجلت باختفائها، وقد تكون هذه الأسباب داخلية، أى أدبية خالصة، وقد تكون خارجية، أى اجتماعية وثقافية.

● تحليل الأعمال الفردية فى علاقتها بمجموعة القواعد السائدة، والبرهنة على مدى تمثيلها لها، ونصيب هذه القواعد من القدم والجدة، أو من الموروث والمكتسب، وتحليل ما يتضمنه العمل الأدبى، لبيان صورتها فيه، وفى ملامحه الجمالية الأسلوبية، وليس فى الظروف التى أحاطت بمولده، من المؤلف والمناخ والجنس واللحظة وغيرها.

● تحليل الأشكال والأنواع الأدبية فى نطاق العصر، مع توضيح الأضافات التى جاءت مع القواعد الجديدة، أو اختلفت معها، والتى ليست من طبيعة تلك الأنواع فى نموها.

● وصف العصر فى إنجازاته وإخفاقاته، ونجاحه وفشله، ليكون ذلك إطارا لتنمية الأدب أدبًا.

وتصبح مشكلة تقسيم تاريخ الأدب إلى عصور أكثر تعقيدا وحدة حين ننظر إلى صلاحية المعيار الذى نتخذه أساسا للتعصير ومدى مشروعيته، وكانت هذه القضية محور الدراسات التى تمت فى المؤتمر الثانى لتاريخ الأدب، وانعقد فى امستردام عام ١٩٣٥، وأشرنا إليه من قبل.

أبسط هذه التقسيمات اللجوء إلى القرن كوحدة عددية خالصة، ولكن مثل هذا التحديد ليست له أية قيمة نقدية، لأن القرن وحدة تاريخية دقيقة لها نهاية وبداية محدّدة بدقة، غير أن هذه لا تعنى بالضرورة بداية مولد حركة فنية أو قيامها، أو انتهائها وموتها، أو ظهور شكل أدبى أو تلاشيه، أو شيوع أفكار جمالية أو غيبتها. كما أن هذه الوحدة التاريخية تتسع زمنًا لألوان من النشاطات الإنسانية المتنوعة، فالحديث عن الأدب العربى فى القرن الخامس الهجرى، أو النثر فى القرن الثالث منه، على أساس وحدة زمنية، يعنى أن تضع تحت عنوان مشترك أعمالاً وتجارب أدبية بالغة التنوع والتنافر.

ومثل التقسيم إلى قرون فى عدم الثبات والانتظام تصنيف العصور الأدبية تبعا للأحداث السياسية أو الاجتماعية، مثل: الشعر الأموى، أو الأدب العباسى، أو الأدب الفرنسى فى ظل لويس الرابع عشر، أو الأدب الإنجليزى فى عصر الملكة فيكتوريا، وغير ذلك كثير، مما يجعل تاريخ الأدب إقطاعة فى ضيعة التاريخ بعامة، أو التاريخ السياسى، أو التاريخ الاجتماعى، وهو إقطاع استمر زمنا طويلا، ولا يزال قائما حتى يومنا، ويقوم على فهم زائف للظاهرة الأدبية، إذ يراها نوعًا إضافيًا للعوامل السياسية والاجتماعية، أى عنصرا ينقصه الاستقلال الذاتى، وتنمية خاصة به. وإضافة إلى هذا فإن قيام الممالك والأحداث السياسية، مثلها فى ذلك مثل القرون الزمنية، لا تحدّد آليا سقوط القيم الأدبية أو ازدهارها، حتى يمكن استخدامها حدودا فى تقسيم الأدب إلى عصور، رغم أن هذا لا يعنى عدم الاعتراف بالعلاقة الجدلية العميقة بين الظروف الاجتماعية والسياسية وتأثيرها على

الظاهرة الأدبية، وبخاصة دور التغييرات الاجتماعية الواضح فى تطور الأبنية الأدبية.

ثمة صعاب كبرى تواجهنا ونحن نعصّر الأدب، وعلينا أن نجد لها حلا، ويمكن إيجاز وجهات النظر هذه فى تصوّرين أساسيين للقضية: تصوّر خالص يعتبر مفهوم العصر مجرد بطاقة، أو عنوانا لغويا، لأى فراغ زمنى فى الدراسة، لغايات وصفية وخالية من أى محتوى حقيقى، وتصور آخر ميتافيزيقى يرى العصور كائنات وراء التاريخ، وطبيعتها يجب أن تعرف حدسا.

والموقف الأول، وهو التصوّرى، مرتاب ومتشكك، يضغط التاريخ الأدبى إلى كومة من الوقائع المحدّدة المنعزلة، التى لا يمكن اختصارها، وتفتقد أى معنى، ويتجاهل للسبب نفسه جانبا جوهريا من النشاط الأدبى، وهو وجود أبنية نوعية من الممكن، طبقا لوجهات نظر كثيرة، أن تجعل العمل فرديا. ويعبر **بول فاليرى** عن هذا التردد فيقول: من المستحيل أن نفكر بجدية فى كلمات مثل كلاسية أو رومانسية أو إنسية أو واقعية، فلا أحد يقتل العطش، أو ينتشى، بعناوين الزجاجات. ويرى أن المشكلة يجب أن تعرض على نحو مختلف، إذ المهم ألا يكون العنوان قد وضع اعتباطا، وأن يكون متصلا بمحتوى الزجاجة، ومن ثم يصبح العنوان مشروعًا وله ما يبرره.

ولا يستحق رأى **فاليرى** أن نقف عنده طويلا أو نناقشه، لأن البون بين عناوين الزجاجات وتحديد العصور الأدبية شاسع، وإدراك الخداع فى القياس والتشابه واضح، ومع ذلك فإن تردد الاتجاه التصورى للعصور الأدبية مفهوم حين نأخذ فى الاعتبار التجاوزات الفاضحة فى استخدام ألفاظ الكلاسية والرومانسية والواقعية وغيرها. وعندما يتحدث عدد من النقاد، وبينهم بعض الكبار المهمين، عن الحركة الرومانسية التى أدخلها سان بابلو فى الفكر الإغريقى، أو عن البناء الرومانسى فى الأوديسة، أو عن الواقعية فى الشعر الجاهلى، أو عندما يؤكدون أن الرومانسية وُلدت «فى الجنة» وأن الحية كانت كانت أول رومانسى، فمن حق باحث متزن مثل لوفيجوى أن يقول: «إن كلمة رومانسى أصبحت تعنى أشياء

كثيرة، حتى أن استخدامها وحدها لم يعد يعنى شيئا، ولم تعد تحقق وظيفة لغوية محدّدة».

أما التصوّر الميتافيزيقى للعصور الأدبية، كالدفاع عن وجود رومانسية وكلاسية داخلية، فيمكن القول به فقط إذا ألغينا جوهريا تاريخ الإنسان، حتى لو عرض لكلاسية أو رومانسية محددة، كتنوّع تاريخى لوحدة أساسية غير زمنية، «وفكرة أن كل حدث تاريخى ذاتى، كما يؤكد هيدجر، يعنى تنّوع الأحداث الأكثر عمومية وطرزا... تمثل عائقا حاسما دون الدخول إلى التاريخ الحقيقى». فالعصور الأدبية لا تسبق الأعمال المحدّدة والذاتية، كعنصر ذاتى لا نهائى، ولكن أيضا لا يمكن حصرها تحت عناوين أُرسلت اعتباطا.

من الضرورى إذن أن نختار آراء أدبية لتأسيس العصور الأدبية والدفاع عنها، وأن نتجنب إقحام ما يخل بنظامها من الجداول والتصنيفات المستعارة من السياسة أو الاجتماع أو الدين أو غيرها. وأن تكون نقطة الانطلاق إليها من واقع التاريخ الأدبى نفسه، مذاهب وتجارب، وأعمالا أدبية، حتى لا نقع فى التصوّرية أو الميتافيزيقية التى انتقدناها فيما سبق.

لقد حدّد وِلِك العصر الأدبى بأنه «فترة من الزمن، تغلب عليها مجموعة من القواعد، والنماذج، والاقتناعات الأدبية، ويمكن لنا أن نتابع بدايتها، وامتدادها، وتنوعها، وكمالها، وتلاشيها». وهو تحديد، كما نرى، يقوم على أن العصر «طبقة تاريخية»، أو «فكرة منظّمة»، ويستبعد الاتجاه التصوّرى والميتافيزيقى، لأن ملامح كل عصر متأصلة فى الواقع الأدبى نفسه، وهى لا تنفصل عن حركة التاريخ». ويضيف وِلِك: وبمساعدة هذه الفكرة المنظمة، لهذه الخطة، «نفسّر حركة التاريخ، وهذه الخطة من الأفكار نجدها فى التدرج نفسه».

وهكذا قام مبدأ تقسيم عصور التاريخ الأدبى دون أن يختلط بأى نوع آخر من التصنيف الأدبى نفسه، نفسيا أو فلسفيا، لأن الخطط التصنيفية تتجاهل تاريخية القيم الأدبية.

فلنركز اهتمامنا فى التحديد الذى اقترحه وِلِك. إنه يرى أن العصر يتحدد

بـ «مجموعة من القواعد والنماذج والاقتناعات الأدبية»، أى يضم العناصر المنظمة ولا يكتفى بعنصر واحد فقط. فالرومانسية مثلا تتمثل فى كوكبة من الملامح، مثل غلبة الأنا، ومفهوم الخيال الخالق، واللاعقلية، والتشاؤم، والرغبة فى الهروب وغيرها، وليس بواحد فقط من هذه الملامح. وكل عنصر من العناصر المكوّنة للجمال الرومانسى يمكن أن يكون قد وُجد فيما سبق بمفرده، أو مندمجا مع مجموعة من القيم الجمالية الأخرى، دون أن يتطلب هذا وجود رومانسية فى القرن السادس عشر أو السابع عشر، أو فى الشعر العذرى العربى، أو عند امرئ القيس من شعراء الجاهلية. ولا يجب أن ننسى أن الرومانسية سادت فى فترة محدودة من الزمن فحسب، عندما أثمرت مجموعة محدّدة من القيم. وألا ننسى أيضا أن عنصرا ما، حين نعتبره تجريديا، يأخذ معانى متعدّدة حين يندمج فى سياقات مختلفة.

يمكن القول أن المنظور البنيوى ضرورى لفهم طبيعة العصور الأدبية بدقة، لأن هذه تقوم على «مساحة زمنية مكانية، يحكمها نظام محدّد من الرموز ينمى كل إمكانات المعنى ويستنفدها». ويكوّن «جوًّا الكل فيه ثابت»، ولكن بعيدا عنه «لا نرى شيئا أزيد»، ومن ثم فالحديث عن رومانسية أوربيد، أو عنترة، أو شكسبير، أو غيرهم من السابقين على عصر الرومانسية، يعوزه الإحساس بالتاريخ والنقد الرهيف، حتى لو أضفنا إلى لفظ الرومانسية تعبيرا مثل «ما قبل..»، أو شيئا شبيها به.

نفهم من تحديد وِلِك بوضوح أن مفهوم العصر الأدبى لا يتفق بالضرورة مع التقسيم التاريخى مجرّدا، لأن كل عصر يتحدد بغلبة قيم معينة، لا بالحيوية المطلقة أو الوحيدة، وهو تحديد يسمح بتعايش أساليب متنوعة فى الوقت نفسه، وفى مساحة جغرافية بعينها، على النقيض مما يفكر فيه الذين تسيطر عليهم فلسفة هيجيل فى فهم التاريخ، فهم يحصرون كل المظاهر الفنية لعصر من العصور فى سيد واحد، وأن العصر لا يتميز بالتجانس الأدبى وإنما بغلبة أسلوب بعينه.

ولا يزال أمامنا ونحن نتحدث عن العصر الأدبى قضية أخرى بالغة الأهمية، وهى أن العصور لا تنهض على حدود فاصلة تماما، ولا تتميز على نحو حاسم، مثل كتل الأحجار متراصة ومتجاورة، وإنما تتخللها مناطق غامضة، متراكبة ومتداخلة،

ومجموعة من التقاليد لا تموت فجاءة فى عام بعينه أو فى شهر محدد، كما لا تتكون أيضا فجاءة أو بغتة، أو دفعة واحدة. وفى مثل هذا المجال فإن إيقاع الزمن يعمل جدليا حتما فى كل عصر، وفى التركيب الثقافى والفنى الخاص بالعصر، يدفع إرث الماضى إلى التلاشى، ويشكل بطريقة حاسمة وجه المستقبل. وأى عصر أدبى جديد يتكون بطيئا، وينمو معقدا، وتترسب فيه بدرجات مختلفة عناصر من العصر السابق، فقد تخلفت فى الرومانسية بقايا من الكلاسية الجديدة، وفى الواقعية أشلاء من الرومانسية، واستخدام التواريخ الدقيقة لتحديد بداية عصر ونهايته مثل المعالم التى تفصل بين أرضين متصلتين، ليست لها قيمة نقدية، وكل ما يمكن أن نفيده منها مجرد إشارة تومئ إلى اللحظة التى تمثل ظهور عصر بخاصة.

وعرض الناقد الفرنسى **برونتيير** للعصور الأدبية وفحواها وتقسيمها، وكرّر القول فى أكثر من مناسبة، بأن أى تقسيم لعصور الأدب لابد أن ينطلق من تاريخ نشر الأعمال الهامة:

«من الحق أن نقول إن العصور الأدبية لا يجب أن تؤرخ إلا بما يمكن أن ندعوه حدثا تاريخيا، مثل ظهور «رسائل من الأقاليم»، أو نشر عبقرية المسيح.. وليس ذلك لأنه يتفق مع الواقع فحسب، وإنما أيضا لأن الوسيلة الوحيدة الموجودة التى تتيح لنا كتابة تاريخ الأدب أن تستمر هذه الحركات، وأن تواصل الحياة سيرها، والتى بدونها، فيما أرى، لا يوجد تاريخ».

غير أن نظرية برونتيير لا تسمح بتعصير الأدب على قواعد صالحة فى المجالين القومى والعالمى، لأن صدى الأعمال المختلفة يتباين من عصر إلى آخر، كما أن الأعمال لا تتساوى دائما مع النجاح الذى حققته على نحو ما يظن الناقد الفرنسى، وإنما يختلف هذا فى كل حالة عن الأخرى، ويتغير باستمرار، ويتوقف على الصدفة فى كثير من الأحوال.

مثلا، أية حقبة تبدأ منذ عام ١٨٥٧ م، وهو التاريخ الذى نشر فيه **بودلير**، أول شاعر رمزى، ديوانه «زهور الشر»، و **فلوبير** روايته «مدام بوفارى» وفيه يسخر من الرومانسية بكل قوة، عارضا الواقع بكل قسوته، ومع هذا فألمانيا تراه رومانسيا ورمزيا وواقعيا.

يمكن أن نتقبل المنهج الذى طبّقه أرثر سيمونز فى كتابه عن الحركة الرومانسية فى الشعر الإنجليزى، فقد درس المؤلفين الذين ولدوا قبل عام ١٨٠٠ فحسب، والذين توفوا منهم بعده، فحصر عصره فى اصطلاح مريح، وكل ما فعله أنه قسّم الأعمال واختار الموضوعات. وهذه الطريقة، رغم أنها موضع نقاش كبير، تقوم على خطة عملية، تأخذ الأعمال المدروسة فى الاعتبار، وتحترم التقسيم التاريخى فى الوقت نفسه، حين يفرض هذا حدودا تاريخية دقيقة لموضوع ما، مثل من عام ١٧٠٠ إلى ١٧٥٠، وليس لها من سبب يبررها غير الضرورات العملية التى تفرض نفسها.

واحترام سير التواريخ مطلوب ما فى ذلك شك، وبخاصة فى الدراسات الأدبية المتصلة بالسيرة، حيث الاتجاه فيها يشبه النظام العشرى الذى أفرده جون ديوى لتنظيم المكتبات، ولكن هذه التقسيمات إلى عصور لا صلة لها بالتأريخ الأدبى كما يفهم منه، رغم أن أغلب مؤرخى الأدب يتبعونها، ويقيمونها على أسس عمادها التغييرات السياسية، ومن هنا يتم فهم الأدب فى نطاق الثورات السياسية أو الاجتماعية ومحدّدا بها، وفى هذه الحالة فإن الذى يخطط لتقسيم العصور ويصنعها هم المؤرخون السياسيون والاجتماعيون، ثم يجىء مؤرخو الأدب فيقبلون تقسيماتهم وعصورهم، ويسيرون عليها.

لقد أسف ولِك، وبحق، من أننا حين نقسّم الأدب إلى عصور فى المجال القومى أو العالمى نأخذ فى الاعتبار أشياء لا صلة لها بالأدب، ومع ذلك يسلّم بأنه فى عالمنا المعاصر لا يمكن أن نسقط هذا الواقع من اعتبارنا، وعبّر عن أمله فى أن يتمخض المستقبل القريب عن قواعد منبثقة من الأدب نفسه.

ولكن الأمل شىء والواقع شىء آخر، فمازلنا مضطرين حتى الآن للبحث عن مصطلح عام يسمح باحتواء الظواهر المتعددة التى تظهر فى الآداب القومية، وعرضنا لها من قبل، وتدخل تحت ما يمكن أن نسميه أدب الحذلقة، وظهرت فى إيطاليا وإسبانيا وفرنسا وألمانيا والأدب العربى، ورغم صعوبة الأمر علينا أن نحاول، على الأقل، اكتشاف طريق وسط يجعل من الممكن تحديد عصر أدبى ليلبى حاجات بحث معين.

بقى أن نشير إلى أن المجال الأدبى لا يتسع لدراسة فترة ما قبل تاريخ

الإنسانية، ولو أنها مع تقدم الكشوف العلمية أصبحت موضع نظر من يدرسون تاريخ الثقافة أو الآثار أو تطوّر الإنسان. وأن تقسيم التاريخ إلى عصور أسهل فى مجال الفن عنه فى تاريخ الأدب، على نحو ما حدث فى الفن الإغريقى فقد أمكن تقسيمه حسب الاتجاهات الفنية إلى العصر الهندسى والقديم والكلاسى والهلينى، على حين أن النتائج التى انتهى إليها الباحثون من مؤرخى الفترة نفسها فى مجال الأدب تقسيمه إلى عصور الملاحم والشعر الغنائى والمسرح ليست إلا مجرد حل ملائم لمشكلة قائمة لا نملك إزاء دراستها وثائق مادية حاسمة.

● **تقسيم العصر إلى وحدات:**

من الملامح الرئيسية لأى عصر إمكانية تقسيمه إلى وحدات أصغر، إلى حقب أو حركات أو مدارس أو اتجاهات أو تيارات، وهى إمكانية محدودة جدا فى العصرين القديم والوسيط، وتصبح أكثر صعوبة منذ مطلع العصر الحديث، وتزداد تعقيدا كلّما اقتربنا من الحاضر.

نفهم من **حركة** محاولة عفوية تقوم بها «مجموعة من الشباب الغض» لهم الأفكار نفسها، ويفرضون فى الفن مفهوما جديدا بالنسبة إلى عصرهم، حتى لو كانت خطوة إلى الوراء، كما فى حركات الإحياء، والكلاسية الجديدة، وعادة لا تستمر جيلا كاملا، ولسبب أو لآخر عليها أن تكافح ضد حركة أخرى مناهضة، ونظام قواعدها ينتمى إلى الجيل التالى، وهكذا تتوالى الحركات مكوّنة حقبة. وعندما تفقد حركة ما قوّتها، ويحدث لها هذا عادة فى أعوامها الأخيرة، تخلفها موجة جديدة، أو تتلقى هى نفسها دفعة جديدة، بأن تأخذ بوجهات نظر أخرى، أو تطبق فنونا أخرى كما فى حالة السريالية.

تختلف **الحركة** عن **المدرسة** فى أن ممثلى الأولى لهم عادة نفس العمر تقريبا، وإذن فالعلاقة بين أفرادها ليست علاقة بين أستاذ وطالب، وبالتالى ليس لها طابع تسلّطى. ولها رئيسها أو رؤساؤها، ولكن ينقصها الموجه، لأن الرؤساء يرتبطون بمنهجها، ويعملون على تنميته، ولكن شأنهم فى ذلك شأن بقية المكافحين، على حين أن كلمة أستاذ لها عادة قوة القانون الملزم. وأيضا فإن مصطلح المدرسة يعنى

امتدادًا زمنيا أكبر، لأن التلاميذ يمثلون بعامة جيلا جديدا، وتتمثل رسالتهم فى إشاعة تعاليم الأستاذ.

وتختلف **الحركة** عن **الندوة** حيث يلتقى الأدباء والفنانون دوريا، حول مائدة فى مقهى، لتبادل الانطباعات، دون أن تجمعهم بالضرورة وحدة فنية، أو يهدفون إلى تكوينها، ولا يوجد بينهم اهتمام مشترك، وإن كانوا يعملون متعاونين ليحققوا نجاحا أكبر، وشهرة أعظم. وتختلف الندوة عن **الصالون**، وتنظمه عادة سيدة من عِلْية القوم، أو من الطبقة البرجوازية، أو التى تطمح أن تكون كذلك، تتميز بالقلق الفكرى والثقافى، ولكنها لا تستهدف بدءًا غايات فنية، وإن جاءت هذه عرضا خلال المناقشات، وأنما يغلب عليه عادة الاهتمام بالقضايا السياسية والفكرية والاجتماعية.

وخلال القرن التاسع عشر، حتى العقد السابع منه على الأقل، كانت الحركات الأدبية التى يمكن أن يطلق عليها اسم محدد قليلة، وأهمها الرمزية والسريالية، ونشأت الواقعية بطريقة موازية فى الأدب والرسم، وكان معرض الفنان **جوستاف كوربيه** الذى أطلق عليه اسم الواقعية هو الذى وضع الحركة على بداية الطريق. أما التعبيرية والانطباعية فقد صنعت فى الفنون عصرا دون شك. وحين نطلق على حركة أدبية اسما أو مصطلحا مأخوذا من فرع آخر من فروع الفن، فلا بد أن يتم هذا بحذر شديد لحظة النقد، وبخاصة إذا أحدث ظاهرة جمالية مهمة. والمثل الواضح لهذا مصطلح «الباروك»، فقد بدأ خاصا بطراز معين من المعمار والزخرفة ثم انتقل إلى الأدب، ولكن النتائج التى أحدثها فى الفن أكثر أهمية وتمثيلا مما هى عليه فى الأدب. ذلك أن لغة الفن، وبخاصة الموسيقا، أكثر عالمية من الأدب، وليست فى حاجة إلى أن تترجم إلى لغات أجنبية، ومن المنطقى إذن أن نفسح مجالا أوّليا لتاريخ الفن فيما يتصل بخلق المصطلحات لتحديد مختلف العصور.

● **المدرسة:**

كان علماء الفلسفة أول من استخدم مصطلح مدرسة بمعنى جماعة من الفلاسفة أو المفكرين، تقول بمذهب مشترك، وتنتمى إلى مكان معين، وتخضع لرئيس

أو رؤساء متلاحقين، على نحو ما كانت عليه المدارس الفلسفية اليونانية كالمشائية والرواقية.

ويطلق أيضا على جماعة من الباحثين تعتنق مذهبا معّينا، أو تأخذ على الأقل بقدر من الآراء المشتركة بين أصحابها كمدرستى البصرة والكوفة فى النحو.

وعندما تجيء الكلمة وصفا للفلسفة نعنى بها الفلسفة التى سادت فى المدارس والجامعات فى القرون الوسطى، منذ القرن العاشر وامتدت إلى القرن السادس عشر، واعتمدت بوجه خاص على أرسطو، وحاولت التوفيق بين فلسفته والتعاليم الدينية، وعوّلت على منطقة وقياسه فى استدلالاتها، وأشهر ممثليها توماس الأكوينى فى القرن الثالث عشر، ولهذا تنسب إليه أحيانا.

وقد يوصف بها العالم نفسه، وحينئذ تعنى أنه يأخذ بمنهج القرون الوسطى وآرائها، ولو كان من أبناء القرن العشرين، ولا يخفى ما بهذا المعنى من الزراية به.

ومن الفلسفة انتقل المصطلح إلى تاريخ الأدب، وأصبح يطلق على جماعة من الأدباء تربط بينهم فكرة مشتركة، يتقاربون ذوقا، ويجتمعون على مثل أعلى فى الفن، ويناضلون من أجل قضية مشتركة، ويتخذون موقفا فكريا واحدا من مشكلات عصرهم، ويتعاونون فيما بينهم ضد أشكال الفن الساقط، وإيقاظ الجمهور المتلقى، ومعارضة الانحراف فى الفن، تحت أشكاله المتنوعة، والحصول على ثقة الناشرين، وتوجيه الكتاب نحو بعض الموضوعات، واقتراحها على آخرين، وصدهم عن بعض الأشكال الأخرى، وتهيئة اتصال الشباب بالشيوخ، وتلاقى الطلاب مع الأستاذ، واختلاف الشادين إلى مجالس الكبار.

وتتكون المدرسة من خلال الشهرة التى تأخذها ندوة أدبية معينة، أو عن طريق العلاقات والروابط الشخصية أو الأدبية الخالصة بين الكتاب، أو بينهم وبين الفنانين والموسيقيين أحيانا، أو من خلال الإعلان عن خطة عمل واضحة، تأخذ شكل بيان محدد المعالم والسمات، أو الالتفاف حول رئيس واضح الشخصية، مهيب الرأى، واسع الثقافة.

وتأخذ المدرسة الأدبية أشكالا متنوعة تأخذ كل منها اسما، تبعا لتوفر الشروط

السابقة فيها، أو بعضها، فقد تكون جماعة أدبية، أو صالونا اجتماعيا، أو هيئة علمية، أو حلقة فى مقهى، أو ندوة فى صحيفة، أو تجمعا فى بيت، وتتميز المدرسة بين كل هذه الجماعات أنها أضبط نظاما، وأكثر إحكاما، وأطول عمرا، وأشد تشابها بين أعضائها، وأن لها مثلا جماليا أعلى واحدا إلى حد ما، وأن أعضاءها يلتفون حول أستاذ مؤثر، خصب المواهب، متعدد الكفاءات يكون نموذجا لتلاميذه، وقادرا على العطاء، فينمى فيهم الإحساس بأصالتهم.

أمّا المنتديات الأدبية، والهيئات العلمية، والحلقات، فليس من الضرورى أن يجمع بينها مثل أدبى أعلى مشترك، وإنما يكفى أن تلتقى عند موقف فلسفى محدّد، يجعل من العمل الفنى التزاما، ويمكن أيضا أن توجد مدارس أدبية غايتها صقل الجمال وتهذيبه وإشاعته، دون أن تجعل من النقاش حول ذوق الجمهور أو الحوار حول قضاياه غاية، كالمدرسة الرومانسية والطبيعية وغيرها. وأمّا الصالون فيغلب عليه الطابع الاجتماعى، على نحو ما ذكرنا، وهو يجمع أحيانا بين أناس ذوقهم مختلف، ويعنى بقضايا الفكر والاجتماع والسياسة أكثر مما يعنى بالقضايا الأدبية الخالصة.

لايعرف **الأدب العربى الحديث** المدارس الأدبية فى مصطلحها الدقيق إلّا قليلا. لقد كانت هناك **مدرسة الديوان**، وعلى رأسها عباس العقاد، وفيها تخرج سيد قطب وآخرون، **ومدرسة مصطفى صادق الرافعى**، وتأخذ خطًّا متحمسا للدفاع عن العروبة والإسلام والتراث إجمالًا، وتجىء فى مقابل مدرسة العقاد، وكان محمد سعيد العريان خير من تخرج فيها، وقامت **مدرسة الأمناء** حول الشيخ أمين الخولى، ومن اسمه استمدت رسمها، وكان الأستاذ عملاقا فى فكره، استوعب تراثنا فى خير درره، ووعى التيارات الحديثة على أيامه، ولكن تلاميذه كانوا محدودى المواهب، أو كسالى، فلم يكن لهم، لافى حياته ولابعد مماته، أثر يعرف أو يذكر. وكان **طه حسين** قمة، ولكنه لم يرتفع إلى مستوى تكوين مدرسة، ربما لظروفه الخاصة والأسرية، وإنما تجّمع حوله جماعة من المستفيدين بجاهه لا بمنهجه ولا فكره، فلما رحل تفرّقوا، وكأنه لم يكن يومًا أمة وحده، وترك فى حياتنا الأدبية أبلغ الأثر. وأما **مدرسة سلامة موسى**، فأدارت ظهرها للتراث، واتجهت كلية نحو

الغرب، وآمنت بالاشتراكية، فى وقت كانت هذه مجهولة عندنا فى عالم الأدب أو تكاد، ومكروهة أو محرّمة فى دنيا السياسة، ولكن لم يخلف وراءه من التلاميذ غير اثنين، انزلق أحدهما إلى التعصب القبطى البغيض والمكشوف ضد المسلمين، فأفسد عليه فكره، وجعله يصدر فى ما يقول عن فكرة مسبقة، تنضح حقدا وكراهية، وإن لبست ثوب العلم والحياد والموضوعية، وأصبح الثانى كاتبا أرزقيا، يبيع قلمه ومواهبه لمن يدفع أكثر.

وعرفت بعض البيوتات العريقة فى القاهرة، فى مطلع هذا القرن، لونا من المنتديات، تجمع الظرفاء والسمّار والمثقفين، وأبرزها الندوة التى كانت تقام فى قصر محمد محمود رئيس حزب الأحرار فى شارع الفلكى، أو فى بيت آل عبد الرازق وراء قصر عابدين، أو فى بيت الشيخ القاياتى فى زقاق قريب من بوابة المتولى، وتلت هؤلاء ندوات تقام فى بيوت كبار الأدباء أنفسهم، فهناك ندوة العقاد، ومحمود محمد شاكر، فى يوم الجمعة من كل أسبوع، وحلقة نجيب محفوظ، وتنقلّ بها بين مقاه عديدة: كازينو بديعة فى ميدان الأوبرا، ومقهى ريش فى شارع طلعت حرب، وكازينو الجزيرة بعده. وعرفت العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات مقاهى عديدة، شهرت بندوات الأدباء والشعراء فيها، يترددون عليها أطراف النهار وآناء الليل، فكانت هناك قهوة الزجاج، وقهوة دار الكتب، فى ميدان باب الخلق، وقهوة الحلمية الجديدة، وقهوة متاتيا فى العتبة، وقهوة الفيشاوى فى حى الحسين، وكلها باستثناء الأخيرة أصبحت أثرا بعد عين.

هذه المدارس والتجمعات قلة منها تبقى زمنا وتفيد شيئا، وتنتج أثرا ملموسا، إذا استطاعت أن تنجو بنفسها من مخاطر الهلاك، حين تنعزل بإبداعها عن الجمهور، أو تتعالى عليه، وتلجأ إلى ما هو خفى لا يدرك، أو غامض لا يفهم، أو نظرى لا يتحقق واقعا، ويتجلى ذاك فيما يستعيرونه من نقد أو نظريات من الآداب الأجنبية، تصلح لأدابها لأنهم استنبطوها منها، وقاسوها على لغتهم، ولكننا حين ننقلها إلى العربية، حتى مع الدقة فى الترجمة، وذلك نادر، تصبح لا معنى لها، أو تعنى شيئا قليلا غير مؤثر، وربما كانت البنائية أوضح مثال لهذا. ويمكن أن يقال الشىء نفسه عن جماعات وتجمعات من يقولون الشعر الحر، يقولونه لأنفسهم ويتبادلون

الثناء فيما بينهم، رغم غيبة الجمهور القارئ أو السامع لهم، وهكذا انفض سامرهم، وبدأوا يتساقطون شاعرا وراء آخر فى زوايا الغثاثة أو النسيان.

وقد يكون المثل الأعلى الفنى الذى تؤمن به المدرسة أو الجماعة ضعيفا، أو مذهبهم الذى ينادون به مستعارًا، كدعوة سلامة موسى إلى العامية فى مصر، وسعيد عقل فى لبنان، أو ينتهى لقاؤهم بتقارض الثناء والتقريظ، ويأخذ هذا مكان العمل والخلق والحوار، وأخيرا فقد يعود تلاشيها وفشلها إلى طغيان الأستاذ حين يفرض شخصيته قاهرة على طلابه، والملتفين حوله، يضم ويخرج، ويدنى ويباعد، ويفرض على الجميع رأيا أو فنا موغلا فى الذاتية.

والتصنيف عن طريق المدارس كالحركات الأدبية، لا يخلو من صعوبة، وربما كان أشدها أن هذه التسمية إماً بالغة السعة كالكلاسية والرومانسية والواقعية، فهى لا تحل شيئا، أو بالغة الضيق فلا ينطوى تحتها غير عدد قليل من الكتاب، ويبقى خارجها كبار المفكرين وعمالقتهم والمتميزون منهم، ومن ثم فهى لا تأتى عليهم جميعا، مثل: الدادية والوجودية، وأسلوب التصنع فى إسبانيا، وأدب التأنّق فى إنجلترا، وأدب الحذلقة فى فرنسا، وأدب التكلف فى ألمانيا.

وإلى جانب المعنى الواسع فهم يتحركون أيضا على مساحة عريضة من الزمن، ويشغلون وقتا فضفاضا، ومستوى جماليا مائعًا، مثل كلاسية الرومانسيين، أو واقعية الشعر الجاهلى، أو نهضة القرن الثانى عشر الفرنسى، أو الثالث عشر الألمانى، أو باروكية الفن القوطى، أو بدائية روسو، وغيرها.

التصنيف الأدبى أذن على أساس المدرسة ليس سهلا، بسبب الاتساع والميوعة وعدم الدقة، وبخاصة عندما لا يحددها اتجاه معارض، إلى جانب المسافة الشاسعة التى تفصل بين ما هو معلن، ومن خلال البلاغة، وما تم من إنجازاتها الأدبية فعلا. وما نلحظه فى مثل هذه التقاسيم من عدم دقة التواريخ والحدود، والتردد فى اتخاذ موقف إزاءها، ولذلك نلجأ معها إلى اتخاذ تعابير معاوِنة، مثل «ما قبل» و «ما بعد»، للتعبير عن المراحل الانتقالية، فيذكرون مثلا «ما قبل الكلاسية»، و «ما بعد الرومانسية»، ونطلق فى النقدى العربى القديم على فنانى فترة الانتقال بين الجاهلية والإسلام مصطلح «المخضرمين». وهى اصطلاحات تتردّد كثيرا بين

الدارسين، ولا يمكن الدفاع عنها بمنطق مقبول فى تاريخ الأدب أو الفن.

على أن التقسيم، أو التعصير إن شئت، طبقا للمدارس بدل العصور التاريخية، يمكن أيضا أن يرتبط بالسياسة من قريب أو بعيد.

وثمة أشياء كثيرة تشبه المدرسة ولا تجانس فيما بينها طبيعةً وأهميةً، كالمجمع والحلقة والرفقة والمجموعة والجماعة والصالون والمقهى، وكلها تجعل من مبدأ التنسيق فى التصنيف عملا عسيرا ومرهقًا.

وأخيرا فإن الصعوبة التى برزت لنا فى تصنيف الأنواع نلتقى بها هنا أيضا، وهى تقطيع أوصال الكاتب أو الأديب أحيانا، وهو ما لا يمكن تجنّبه فى دراسة كتّاب امتد بهم العمر مثل محمود محمد شاكر، وعباس العقاد، ومحمد مهدى علام، وفيكتور هيجو، لأنه تأثر من جانب، وأثّر من جانب آخر، فى مدارس عديدة، وبعض المدارس والحركات تبلغ آدابا أخرى وتؤثر فيها بعد ظهورها بزمن طويل، فالأدب العربى مثلا لم يعرف الرومانسية إلا فى نهاية الربع الأول من هذا القرن، ولم يعرف الواقعية الا مع الحرب العالمية الثانية وبعدها، رغم أنهما وجدتا قبل ذلك بزمن.

● **الجيل والحقبة:**

بين نماذج التعصير المختلفة للتأريخ الأدبى، يبدو نموذج الجيل أكثرها خصوبة، ولو أنه فى الأعوام الأخيرة فتح المجال واسعًا لمناقشات عديدة، واختلافات كبيرة. وبداهة فإن التصنيف على أساس الجيل يجمع إلى مشاكل التعصير السابقة المشاكل الخاصة به، وهى ليست أقل حدة ونوعية ووضوحًا، إلى جانب أن استخدام مصطلح جيل لا يزال تحت التجربة وخاليًا من القوة.

ودون أن نأتى عليها جميعها، ولا حتى فى ظواهرها الأكثر أهمية، يكفى أن نذكر أن الفيلسوف الإسبانى أورتيجا إى جاسيت، ١٨٨٣ - ١٩٥٥م، تأمّل المشكلة ودرسها للوصول إلى وسيلة فعّالة ونشطة وأكيدة فى البحث التاريخى، وانتهى إلى التمييز بين المعاصرة والنديّة، وكان أول من فعل هذا، فهؤلاء الأخيرون لهم العمر نفسه، وبينهم علاقات قوية، وميز كذلك بين الذين تربطهم علاقات نسب من أبناء

وآباء وأخوة وبين الذين تجمع بينهم الجبلية، فهؤلاء هم الذين يوجدون، ويتجدّدون كل خمس عشرة سنة، وحدّد خمسة أطوار فى حياة الفرد على الأقل: الطفولة، والشباب، والرجولة، والشيخوخة، ثم الهرم أخيرا.

وفيما يرى أورتيجا فإن العمل الذى يدخل التاريخ بمعناه الدقيق ثمرة عمرى النضوج، وهما: الرجولة، وهى فترة ما بين ٣٠ و ٤٠ عاما، والشيخوخة، وهى ما بين ٤٥ و ٦٠ عاما. ومن ثمّ فقد يجتمع فى هذه المرحلة متعاصرون، ولكنهم ليسوا أندادًا بالضرورة، لأنهم يتلاقون فى الحياة، ويتجادلون حول همومها وقضاياها، وإذن فالجيل التاريخى عنده يعيش خمسة عشر حَمْلًا وأخرى مثلها عملاً.

يمكن **تحديد الجيل** بأنه جماعة من الكتاب، أعمارهم متقاربة، ويشتركون فى الظروف التاريخية نفسها، ويواجهون المشكلات الاجتماعية ذاتها، وينطلقون من مفهوم مشترك للإنسان والحياة والعالم، ويدافعون عن ذات القيم الجمالية، ويحتلون مكانا بارزا فى حياة وطنهم الأدبية، وفى التاريخ نفسه أيضًا، وقادرون على الاندفاع عبر جوانب الأفكار الفنية التى خلّفها أسلافهم، فإذا ارتبط هذا الفريق من الناس بروابط فنية وإنسانية، ونمُّوا منهجا محددا يكّونون **حركة أدبية**، ونواة الحركة عادة أشخاص لهم نفس العمر تقريبا، ثم ينضاف إليهم ممثلو الأجيال السابقة، وهكذا تتوالى الحركات مكوّنة **حقبة**، ولو أن تيسينج يضع الجيل فى مواجهة الحقبة، ويجعله مقابلا لها.

كان العالم الألمانى **أوجست كورنوه**، وهو فيلسوف ورياضى واقتصادى أول من عرض لفكرة الأجيال فى مقال له بعنوان: «تأملات فى سير الأفكار والأحداث فى الأزمنة الحديثة»، ونشره عام ١٨٧٢م، وفيه وضع التاريخ فى خطة مكونة من ثلاثة أجيال فى كل قرن، مدة كل جيل ثلاثون عاما، وكان فى ذلك متأثرا بخطى هيرودوت، إذا كان يرى أن القرن يحتوى على ثلاثة أجيال.

لم يلفت مقال أوجست كورنوه انتباه العلماء الألمان، وعندما وضع **أوتوكار - لورنز** تصميما لنظرية الأجيال بعد ذلك بأربعة عشر عاما، أى فى سنة ١٨٨٦م، كان الأساس الذى أقام عليه تصميمه، دون مبررات كافية، أفكارا نقلها عن **رانكه**، ١٧٩٥ - ١٨٨٦، وليس عن **كورنوه**، وأحدثت نظريته إذ ذاك قدرا من الإثارة

العاطفية، ولكن لم تناصرها غير قلة ثم أتى عليها النسيان تماما، لأن **فالترفوجل** و **كارل يوئل**، عادا إلى الفكرة فى الوقت نفسه تقريبا، وادعى كل واحد منهما أنه لم يسمع بنظرية لورنز إلا فيما بعد. ولم ينقض طويل زمن حتى ظهر التفسير العميق، والممعن فى نزعته الذاتية المتطرفة، وهو الذى وضعه **فلهلم بيندر**، وبه رفع مبدأ الجيل بكل ما استطاع من قوة، حتى جعله قاعدة وأساسًا لفهم أىٍّ من تاريخ الفنون والتاريخ الثقافى.

يَرد على نظرية الأجيال التاريخية هذه أنها تحمل فى أساسها خطأ منطقيا يبطلها، ذاك أن الجيل الأول فى سلسلة من ثلاثة أجيال هو دائما، وفى الوقت نفسه، الثانى أو الثالث فى سلسلتين أخريين. وليت الأمر اقتصر على هذا، ذلك أن فلهلم يقترح ثلاثة أجيال للقرن الثامن عشر الأوربى على النحو التالى: ١٧٠٠ - ١٧٣٣ و١٧٣٤ - ١٧٧٠ و١٧٧٠ - ١٨٠٠، وهى فترة يتعاقب عليها عدد من الظواهر التاريخية تشكل مجتمعة تاريخ القرن الثامن عشر فى أوربا، ويبحث تعاقبها فى: النشأة، والنضج، والتدهور، أو الفعل وردّ الفعل والتوليف.

ومن الممكن بسهولة أيضا أن يوجد تعاقب أجيال تسجله الفترة نفسها، بعد أن نزيد فيها عاما أو عامين أو ثلاثة، فنبدأ الجيل الأول عام ١٧٠١ أو ١٧٠٢ أو ١٧٠٣، وهكذا دواليك بالنسبة لكل سنة، بل بالنسبة لكل يوم فى الواقع. مع أن هذه الفترات لها على الدوام قيمة حياتية واحدة لا تتغير، والعلة التى نفترض أنها وراء حركة ثلث القرن، نموا، أو تطورا، أو تدهورا، لا تعمل خلال ثلاثين عاما فحسب، وإنما هى موجودة على الدوام فى كل فترة من الفترات الثلاث، وليست ضمن الجيل البشرى، لأن هذا يقدم المادة التى تحدث فيها العملية، ومحال منطقيا أن نضع تاريخ قرن بأكمله داخل إطار نظام مكون من أجيال ثلاثة فحسب.

على أن النظرية تصبح أصح حين نطبقها على ظاهرة ثقافية واحدة، واضحة المعالم والحدود، وحتى فى هذه الحالة قد تكون صحتها خادعة، لأن الجيل فى حد ذاته إذا نظرنا إليه نظرة بيولوجية فإنما نفعل ذلك تعسفا على الدوام، ولا يمكن اعتباره مسئولاً عن دور تطورى تمر به ظاهرة تاريخية معينة، ولكن فى هذه الحالة، كما هو فى

كل حالة تقريبا، يبدو كأن هوّة سحيقة، لا سبيل إلى عبورها، تحول دون اقتران العلوم الطبيعية بالتاريخ.

يتسع الجيل لثلث قرن تقريبا، أو ثلاثين عاما إذا شئت الدقة، ويختلف المؤلفون حول هذا كثيرا، فمنهم من يهبط به إلى خمسة عشر عاما، أو يرتفع به سنوات فوقها، على حين أن الحقبة تمثل زمنًا أطول فهى تشغل عادة ثمانين عاما أو أكثر قليلا، ويرى علماء المقارنة أن معظم الحقب الأدبية، باستثناء عصر النهضة العريض، تستمر جيلين عادة، مثل الرومانسية والواقعية، وقد تشغل ثلاثة أجيال أحيانا مثل حركة الباروك. وكان باير فى تحديد مرحلة الجيل أكثر تسامحا، فرأى أنه يتراوح بين ٨ و٢٠ سنة، على حين يرى الباحثون الآخرون الذين يأخذون به وحدة زمنية للتأريخ الأدبى أنه يتراوح بين ٣٠ و٣٥ سنة، وأنه يتكرر ثلاث مرات فى كل قرن.

وقد اهتم تيبوديه بدراسة التأريخ الأدبى على أساس الأجيال، وكان يرى أن الامتداد الزمنى للجيل ثلاثون عاما، على حين أن سولنييه يحدّده بين ١٥ و٣٠ عاما. وشغل هذا الموضوع بيترسن أيضا، وميّز فى دراسته، شأن كارل مانهييم، بين نظريات الوضعيين وتاريخ الرومانسيين. فالوضعيون يرون امتداد التاريخ محدّدا، ومتدرجا فى أعمار، ويسمح بتقدير استمرار الجيل عدديا، على حين أن مؤرخى الرومانسية على النقيض، يرون الأجيال موجات ملتقطة، تحمل زمنا داخليا فهى نوعية. وعلى هذا النحو يحلل بيترسن اختلاف امتداد مرحلة الجيل، والمقياس الذى يستخدمه. ويرى أن تحديد فترة الجيل تتداخل فيها العوامل التالية: الإرث وتاريخ الميلاد والعناصر التربوية والمجتمع الشخصى والتجارب والأستاذ واللغة وتخشّب الجيل القديم.

وإلقاء نظرة سريعة على هذه العوامل يمكن أن يساعدنا على إبراز التفاوت بين المقاييس المستخدمة فى تحديد مصطلح الجيل ومفهومه. فعلى حين يرى أورتيجا إى جاسيت وماريّاس أن تاريخ الميلاد مهم، يرى جيلبير موراى أن المهم عمر الأزدهار التقليدى، ويراه يبلغ أوجه فى الأربعين. ويرى فيشسلير أن الأهم هو التربية والنشر، ويقف مانييه عند التأليف، وهكذا نرى أن المهم فى بعض الحالات

هو التقليد أو التأثير، وفى حالات أخرى ردّ الفعل ضد الجيل السابق، وأحيانا التقارب والامتلاء والجاذبية.

تتنوع الاعتراضات التى توجه إلى مصطلح الجيل، وفكرته، وإذا كانت صلاحيته موضع جدل فى مجال التاريخ، فمن الطبيعى أن يكون ذلك فى جانب منها، وبالتأكيد فى مجال حرية الاختيار، وأما فيما يتصل بتاريخ الأدب فإن العائق الرئيسى للمنهج يتمثل فى تحديد مفهوم الجيل وتزامنه. وأما ماريّاس فبدون أن أن يحصره فى المجال الأدبى أوجز الصعاب التى تعترض منهج الجيل فى ست مجموعات رئيسية:

- إنكار جذرى للسلسلة الجيلية.
- الزمن.
- استبعاد المرأة.
- العالمية، أو التزامن بين الأجيال التى تنتمى إلى أنحاء مختلفة من الكرة الأرضية.
- الجمع، إذا كانت هناك سلاسل مختلفة فى الرسم والأدب والسياسة والحب.
- التفرّد، أى الحالات الوحيدة التى تعيش وهى تسبق عصرها أو متخلفة عنه.

وعلى الرغم من الدفاع الذى قدّمه ماريّاس عن كل حالة، محتذيا خطى أورتيجا إى جاسيت لا يمكن إغفال الفكرة التى عرفها بيير هنرى سيمون وهى أن مؤرخ الأدب عندما يقف آليا فى وجه استخدام مصطلح جيل فلأنه يدرك أن كُتّاب جيل ما ليسوا إلا ثمرة فى شجرة، مرتبطين بأسلافهم روحا وفكرا، وإلا ففى أى شىء يخدمنا مثلا أن نجمع فى فصل واحد مجموعة من الكتاب وكل ما هنالك، وما يبرر جمعهم، أنهم ولدوا فى تاريخ ما، فى العام نفسه أو فى عامين متقاربين.

إن مجرد الاتفاق فى تاريخ المولد، أو التقارب، لا يكفى وحده للجمع بين أدبين

أو كاتبين أو شاعرين أو أكثر، وفى هذه الحالة من الأفضل أن نبحث عن كلمة أخرى غير كلمة جيل.

إن متوسط حياة الفرد فى العالم المتحضر يتراوح بين ٦٠ و٨٠ عاما، أى أن حياة أى كاتب، حتى لو استبعدنا طفولته وشبابه، تمتد جيلين، مما يعنى أن هذا المبدأ التصنيفى ليس بالغ الدقة، وبخاصة لأن أغلبية ممثليه تعوّدوا تجربة تطوّر أكثر اتساعا مما يبعدهم عن نقطة الانطلاق، ولنأخذ مثلا حياة الشاعر الألمانى جوته على أن الجيل ليس مقياسا عاديا لقياس الزمن: ففى شبابه شهد تيار «العاصفة والاندفاع»، وفى عامه الأربعين كان كلاسيا، ثم أصبح رومانسيا، وأخيرا واقعيا، وكان سيد قطب فى بدء حياته رومانسيا، وفى منتصفها واقعيا، وانتهى به الحال مفكرا إسلاميا عظيما.

إذن يمكن أن ينتمى الكاتب الواحد إلى أكثر من جيل أدبى، وأن تنتمى أعماله إلى أساليب متنوعة ومختلفة، وليس من الضرورى أن تتعاقب أسلوبا وراء آخر، وأن تسير على نظام تاريخى دقيق، وعلينا أن ندقق فيها بين الحدود الفاصلة، ولحظات تغيير الإيقاع، على نحو ما نجد عند جيرهارت هوبتمان، فانتقاله المفاجئ من الطبيعية إلى الرومانسية الجديدة لا يمكن اعتباره نموا عفويا، وكذلك الحال فى انتقال أمير الشعراء أحمد شوقى من شاعر القصر إلى شاعر الشعب، وإنما الأفضل أن ننطلق من فكرة أن ثمة روحين كانا يعيشان فى أعماق الكاتب والشاعر، أى أن كليهما وُلد فى عصر انتقال أسلوبى.

وثمة عمل منفرد يمكن أن تجتمع فيه عدة أساليب مختلفة، على نحو ما حدث فى فاوست لجوته، فالشخصية البدائية فيها تقليد لعصر «العاصفة والاندفاع»، ثم تمضى متطورة حتى أوج التصوف الباروكى، مارة قبله بالفصل الكلاسى مع هيلينا، إحدى شخصيات الملحمة.

ويرى بندير أننا عندما نتحدث عن جيل فإنما نفكر فى الحال، وبطريقة عفوية فى أشخاص ولدوا فى فترة واحدة، مع فارق لا يتجاوز عشرة أعوام على الأكثر، ويسميها جيلية عمر أكثر منها جيلية معايشة، ودافع متطرفا، عن «أسبقية التطور فى مواجهة التجربة»، وألقى بفرض خلاصته: «أن الحياة التاريخية الفنية يحدّدها

جماعيا تصرف كائنات بذاتها، وُلدت خلال تطور طبيعى غامض».

وهى نظرية تكتسب **أهمية** خاصة فى الدراسات المقارنة، لأنها تحاول التسوية بين شتى الاختلافات العنصرية والسياسية والدينية والاجتماعية، عندما تجمع تحت سطح واحد كل الكتاب المتعاصرين، مستبعدة أصالتهم وقوميتهم. ومع ذلك فكل أنصار الأدب المقارن، المحافظون والتقدميون، يعارضون بشدة أن نكتب تاريخ الأدب العالمى عن طريق دراسة الكتاب المتعاصرين، بدل الشعوب أو العصور أو الحركات. وإذا تركنا جانبا أن الصلة الفعلية فقدت كل أهميتها فى هذا السياق، وأن حركة تطور الكتاب تختلف، ما بين مبكر وعادى ومتأخر، أمام أنفسهم وأمام العالم الذى يحيط بهم، فهم «متعاصرون غير متجانسين»، ويواجهها **تيسينج** مستخدما مصطلح **بندير** المميز، والذى يجىء فى مواجهة المصطلح السابق، متحدثا عن «تشابه غير المتعاصرين».

وقد درس **إدوارد ويكسلر** العلاقة بين **الأنداد** أو الجيلية الحياتية، و**المتعاصرين** أو الجيلية الاجتماعية، وأعطى العامل الأخير أهمية أكبر من الأوّل ويفهم من مصطلح **جيلية العمر** أنهم «جماعة من الأفراد فى أمة توافقوا مولدا على وجه التقريب، وخضعوا لانطباعات متشابهة خلال طفولتهم وشبابهم، وتجمع بينهم طائفة من الرغبات، والجهود المشتركة، وانتهوا إلى موقف فكرى وأخلاقى محدّد، وعلاقات اجتماعية طبقية».

أما فكرته عن المتعاصرين أو **الجيلية الاجتماعية**، فتتجاوز عام المولد إلى سنوات الشباب، فهى التى تحدّد سلوك المرء وطريقه، وتبدأ من اللحظة التى ينضم فيها جيل جديد من الشباب إلى حياة بلده، لافتا النظر، وآخذًا بالكلمة.

مفهوم **الجيلية المتعاصرة**، أو الاجتماعية، أو التعايشية، يمكن أن يكون مفيدا للغاية فى دراسات الأدب المقارن، وبخاصة إذا كنا بصدد تعايش مشترك بين عدة بلاد، أو حتى بين عدة قارات، كالصراعات الحربية التى ظلّت تجلد الشعوب طويلا منذ زمن بعيد، وبلغت غاية بشاعتها فى الحرب العالميـة الثانيـة، ويعيش العالم الآن مرعوبا بالقنابل الذرية والهيدروجينية أو الكوبالت، أو بما لا يعرف من مخبآت،

فمثل هذه المحن تجمع بين المفكرين الذين يعيشون أيامها، أيًّا كان موطنهم، لمقاومتها والوقوف فى سبيلها.

وربما كانت الدادية أوضح مثل يقدم للجيلية التعايشية، لأن الحركة نفسها جاءت ردّ فعل قوى ضد الغلو الممقوت فى القومية والوطنية، ولشد ما أسيء فهمها خلال الحرب العالمية الأولى، وردّ فعل فوضوى ضد فساد حضارة تحفر قبرها بنفسها، ولم تستطع أن تحمى الإنسان من الخراب والدمار.

أما **بيشوا** و**رسو فيريان** أننا يجب أن ندرس الموجات بدل العصور والحركات، يقولان: «... هل يجب التخلى عن أى تحديد بواسطة العصور؟. الجواب: نعم، إذا كنا نريد تقطيع التطور إلى شرائح دقيقة، ووضع حواجز لا يمكن اجتيازها. نعم، إذا أهملنا العنصر الجدلى لحساب هذا المظهر الساكن، هذه التيارات التى لا تستطيع الوقوف أمام أى سد محكم».

وهى فكرة قد تكون برّاقة، ولكننا نلحظ عمليا أن الدراسات التى قدّمها **وِلِك** فى كتابه «مفاهيم النقد» تعليمية خالصة، ومثلها فى ذلك كتاب **بول هازار** التاريخى الأيديولوجى: «أزمة الضمير الأوربى: الفكر الأوربى من مونتسكيو إلى ليسنج»، أو كتاب **فان تيجيم** «ما قبل الرومانسية». والحق أن الحركات الأدبية العالمية لما تدرس على نحو منهجى فى كل أبعادها، ولقد كتبت **آنة بلكيان**، مثلا، بحثا جيدا عن الرمزية الأوربية، ومع ذلك اهتمت أكثر بالرمزية الفرنسية، أما الطبيعية والسريالية فى امتدادهما العالمى فلا يوجد عنهما غير شذارات تتمثل فى قوائم بأعمالها، وبعض الدراسات التمهيدية الفقيرة جدا.

حين ندرس الحركات من وجهة نظر مقارنة، فإن نقطة الانطلاق النظرية تبدأ بلا شك فى العلاقة الجدلية بين حقبة وحركة.

● **طريق الخلاص:**

الوسيلة الوحيدة للتخلص من معضلات التقسيم الدقيق بواسطة الحقب أن نبحث عن الدقة البليغة فى التفسير، وأن نأخذ فى الحسبان دائما أن هذه المصطلحات ينبغى أن نستخدمها فى تواضع واعتدال على نحو ما يقدمها لنا العرف التاريخى،

وأن نتخفف من الاعتماد عليها ما أمكن، وألا نشيد عليها من العمائر ما لا طاقة لها به، وألا نعتصرها حتى تصبح يابسة كالحطبة، وألا نطأها بالأقدام فنسويها أرضا، كما حدث لمصطلح عصر النهضة الأوربى، أو القرن الرابع الهجرى فى الأدب العربى، وأن نتنبه على الدوام إلى أن أى مصطلح يدعى القدرة على التعبير عن جوهر إحدى الفترات أو طبيعتها، إنما ينطوى على الهوى والتحيز بسبب هذه الحقيقة ذاتها، وأن لا ننسى أن مصطلح «العصور الوسطى» لا يشير إلى مركز وسط، ويختلف واقعه فى العالم الإسلامى عنه. فى أوربا فهو هنا يعنى التوهج والإزدهار وقمة التقدم، وأن عصر النهضة فى اللغات الأجنبية يشير إلى ميلاد ثان، أو بعث إن شئت، وأن نتهيأ دواما لطرح أى مصطلح ونبذه بمجرد أن يبدو لنا أنه فقد صحته فى ضوء طبيعة التفاصيل الجزئية نفسها التى ينطوى عليها.

وكل اسم لحقبة يتبادله الناس فى حرفية بالغة، أو يغالون فيما يطلبونه وراءه، يربك الفهم، ومن هنا فإن المصطلحات التى تتسم بغيبة الحافز الانفعالى أقل ضررا عند استخدامها، كالمصطلحات القومية التى تدور حول قرن عظيم، أو زعيم عملاق، أو مصلح غيرّ مجرى الحياة فى أمته.

كذلك فإن المصطلحات المقبولة، حين تكون من المصطلحات العامة القومية غير المحددة، ثم نطلقها على حقب ثقافية، ينبغى أن نستخدمها بحذر، لأنها تأخذ معنى مختلفا فى مختلف اللغات، فالرومانسية الألمانية والرومانسية الفرنسية لا تستويان فى المعنى على الإطلاق، كما أن لفظ عصر النهضة يختلف تمام الاختلاف فى فرنسا عنه فى إيطاليا.

ومهما كان المنهج المتبع، فأى تحديد للعصور لا قيمة له ما لم تكن الدقة والرهافة من خصائص الذى يضعه، أو الذى يطبقه بخاصة، وأن يكون هذا واعيا بالجماهير التى تتوجه إليها الأعمال الأدبية، وللفنون المختلفة التى لها بالأدب علاقات خفية بقدر ما هى ضرورية، وأن يُعنى أخيرا بتاريخ الحضارة العام، الذى يجب أن تتوافق مع إيقاعه الأمواج التى تسوق إلى شطآن الإنسانية الآثار الأدبية الكبرى التى تزهو بها على امتداد تاريخها.

● عصور الثقافة الغربية:

أول ما يقع فى الخاطر عند الحديث عن عصور الثقافة والأدب والتاريخ فى الغرب الثلاثية الذائعة: القديم والمتوسط، والحديث.

وتعبير العصر الوسيط فكرة صاغها مفكرو الكنيسة أنفسهم فى العصور الوسطى، فقد اعتقدوا طبقا لتصوراتهم الأخروية بوجود عصر يتوسط بين الخلق ويوم الحساب. أما إطلاقه على فترة تاريخية معينة فجاء نتيجة لإضفاء الإنسيين فى عصر النهضة على المفهوم معنى زمنيا، ومثلهم صنع العقليون فى القرن الثامن عشر.

كان الإنسيون فى إيطاليا أصحاب الفضل فى إيجاد الدافع إلى تصور جديد لتقسيم التاريخ، فقد رأوا فى العصور القديمة مثلا أدبيا وثقافيا أعلى، وارتأوا فى سقوط الإمبراطورية الرومانية الغربية بداية فجر عصر وسيط متبربر وجدير بالاحتقار. ومع ثبات أركان عصر النهضة، والنجاة من السقوط، والارتفاع فوق الحياة الموروثة المتهالكة، بإحياء الآداب القديمة على أيامهم، أخذ التقسيم مكانه من الدراسات الأدبية، وقريبا من نهاية القرن السابع عشر أخذ طريقه إلى التدوين التاريخى، ولم يكن له فى البداية غير دلالة أكاديمية، على أنه لم يلبث أن استقر واحتل مكانا راسخا بعد أن شاع فى الكتب المدرسية، وليس بين هذه المصطلحات الثلاثة ما له دلالة تاريخية دقيقة إلّا مصطلح العصور القديمة.

كان ردّ فعل الإنسيين تجاه حضارة أوربا الغربية فى الفترة السابقة على عصرهم مباشرة يماثل رد فعل كثير من مثقفى أوربا الحديثة وأمريكا تجاه حضارة القرن التاسع عشر وأحداثه، أوردّ فعل المثقف العربى تجاه العصر العثمانى، وكما يستخدم لفظ فيكتورى، نسبة إلى الملكة فيكتوريا، ١٨١٩ ـ ١٩٠١، ملكة إنجلترا، كمصطلح يدل على أمر مشين أحيانا، ابتدع مفكرو عصر النهضة اصطلاح العصر الوسيط ليدل على العداء والاحتقار لثقافة أوربا الغربية منذ عصر الإمبراطورية الرومانية حتى أيامهم. ولمّا تبنىَّ كتّاب القرنين السابع عشر والثامن عشر المصطلح نفسه، بمفاهيم مماثلة، أصبح يقصد به الإساءة إلى الكنيسة والفلسفة المدرسية والأدب والفن، على مدى فترة من الزمان تزيد على ألف عام من عمر الحضارة

الغربية، وبهذا المعنى شاع بين العامة خارج أوربا.

يمثل العصر الوسيط امتدادا واسعا فى تجربة الرجل الغربى تمتد ما بين عامى ٣٠٠ و ١٥٠٠ بعد الميلاد تقريبا، وميراثه فى الحضارة الغربية شاسع شامل، وقد انتهى مع نهاية القرن الخامس عشر، ولم يكن سيئا كله، ولا مظلما فى شتى جوانبه، فقد خلّف وراءه تراثا غنيا من المؤسسات والنظم السائدة والكنيسة الفعّالة والحكومة النموذجية والنظام الرأسمالى والجامعة وبعض الأفكار الحية، بما فى ذلك الفكر الرومانسى والعقلى والوطنية والمنهج العلمى، فضلا عن الطبيعة المركبة المتناقضة للإنسان نفسه.

لكن الحركة الرومانسية عادت فاكتشفته ثانية، وردّت إليه اعتباره بعد الرهبان البندكتيين الداعين إلى الإصلاح الدينى[٣]، ورأوا فيه عصرا وسيطا آخر لم ينتبه إليه الآخرون، يتمثل فى الحروب الصليبية، وأساطير الأتقياء، والقصص الشعرية الشعبية، وروح القوطية، ورغم أنها لم تتخلص تماما مما أحسّ به عصر التنوير نحوه من تقدير سلبى، وارتجفت إزاء ما اتسم به هذا العصر من عنف وقسوة، اتخذت من ذلك كله عنصرا جوهريا تعتز به فى تصورها له، وكان بوسع أى رومانسى أن يشير من وقت لآخر إلى العصور الوسطى الرهيبة، بما حوت من تعصب وقسوة وحكايات خرافية. ووضعوا يدهم عليه بوصفهم سادته الجدد، وشرعوا يستثمرونه بما هيّأ لهم عصرهم من دراسات علمية جديدة فى مجالات التاريخ وفقه اللغة وتاريخ الفنون وغيرها.

لم تُحدّد العصور الوسطى بدقة فى يوم من الأيام، ولا يغيب عن الذهن أن عام ٤٧٦ م، وهو التاريخ الذى سقطت فيه الإمبراطورية الرومانية الغربية، ليس لحظة صدع رهيبة حتى يُتخذ أساسا لها. أمّا فيما يتعلق بنهايته فقد تردّد حولها العلماء، بعضهم جعلها عام ١٤٥٣ م، وهو تاريخ سقوط القسطنطينية فى يد الأتراك العثمانيين، وآخرون اختاروا سنة اكتشاف أمريكا عام ١٤٩٢، وهو أيضا التاريخ الذى سقطت فيها نهائيا الدولة الإسلامية الوحيدة فى أوربا، أى مملكة غرناطة،

(٣) جماعة دينية تكونت عام ١٦١٨م، ثم قضت عليهم الثورة الفرنسية، واشتهروا بأعمالهم الأدبية.

وتلاشت من الوجود، وكلا التاريخين على أية حال لا يقدم دليلا ملزمًا أو مقنعا.

ومع ذلك ليس فى وسع أحد الآن أن يسقط هذا المصطلح من حسابه، وهو الوحيد الذى يحتد حوله الخلاف بدءا ونهاية، لأنه ارتبط واقعا بأفكار تاريخية بالغة الخطر والتأثير، وفرض هذا المفهوم نفسه فلم يعد يخطئه أحد، ولا يختلط فى الذهن بأى شيء آخر، ولم يعد مجرد اسم تاريخى أجوف، مهما اختلف الناس حول هذا المحتوى كراهية له أو رضى عنه.

ولا يزال تصنيف الأدب الأوربى إلى قديم ووسيط وحديث يتمتع بشعبية واسعة حتى يومنا هذا، ولكنهم أدخلوا بين العصر الحديث واللحظة الحاضرة عصورا أخرى مثل: العصر الجديد، والمعاصر، والحاضر. وإذا كان العصر الأوربى الحديث يبدأ مع النهضة فإن العصر الجديد يبدأ مع الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ م على حين يجعلون المعاصر يبدأ مع طليعة القرن العشرين، وما يحدث على أيامنا هذه يُدعى الحاضر أو الحالى.

إن حياتنا تنتهى بالموت، ولكن الموت لا يمحو واقعا، وكل ما يفعله أن يجعل الحاضر ماضيا.

● العصور الأدبية العربية:

ارتبط تقسيم الأدب العربى إلى عصور فيما قبل النهضة الحديثة بمفهوم العرب للزمن والتاريخ، وهو يرتكز بدءا على الآيات القرآنية التى عرضت لقضية الوجود الإنسانى على الأرض، وما ورد منها خاصًا بأخبار الماضين والأنبياء السابقين، وبغض النظر عن الخلاف الذى ثار بين الفلاسفة والمتكلمين حول أزلية الزمن أو حدوثه، وعدمه أو وجوده، فإن المؤرخين المسلمين قصروا اهتمامهم على الزمن التاريخى، أى عمر الإنسان فى هذا العالم، وهو يبدأ بيوم الخلق وينتهى بيوم القيامة، على نحو ما صوّرها القرآن الكريم فى الحالين[٤]. وهكذا يمتد الزمن فى خط طولى بين هذين اليومين، ولم يحاول أحد منهم أن يقسّم هذا الزمن وفقا لرؤية فلسفية

(٤) د. قاسم عبده، الرؤية الحضارية للتاريخ عند العرب والمسلمين، ص٣٣ وما بعدها، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٢م.

غائية، تحاول أن تتخطى الحاضر إلى المستقبل، وإنما وقفوا عند الحاضر والماضى وحدهما.

ولكن المؤرخين المسلمين لم يتخلوا تماما عن فكرة التقسيم التاريخى إلى فترات أو عصور ابتغاء الوصول إلى فهم التغير التاريخى من خلال التقسيم، وإنْ اكتفوا بتقسيم الماضى، وتدوين الحاضر، فى إطار من التتابع الزمنى على مرّ الأيام والشهور والسنين.

فى البدء كان التأريخ العربى يقف عند الحادثة الواحدة يأتى بها موجزة، وجاءت استمرار مباشرا لقصص أيام العرب، وترد تحت عنوان جانبى هو: خبر، ولما عظمت لدى المسلمين المعلومات السياسية والإدارية والثقافية الجديرة بالتدوين، أصبح من الضرورى إيجاد مبادئ تنظيم أكثر إحكاما من الخبر، فسجّل الأحداث فى شكل **حوليات**. ومع أن هذه الطريقة ليست إلا أسلوبا فى عرض المادة التاريخية كان لها تأثير كبير على المحتوى، واستطاعت أن تبتلع صورة الخبر، ومهما كانت نقائصها فهى أكثر تقدما من تلك، لأنها ضمنت على الأقل استمرارا ظاهريا وتنسيقا بين مواد متنوعة، وهى خصائص غريبة على صورة الخبر.

وبسقوط السلطة المركزية وقيام دول متعددة يبدأ **تاريخ الدول**، ويتخذ من حكم الحكام مبدأ فى الترتيب، ثم تلاه التقسيم إلى **طبقات**، وهم «أناس يرجعون إلى طبقة أو صنف فى تعاقب زمنى للأجيال»، وحاول أصحاب المعاجم أن يحدّدوا بالضبط طول مدة كل طبقة مثل ما فعلوا فى تحديد **القرن** الذى يسبق الطبقة واستعماله بمعنى **جيل**، وارتأى بعضهم أن مدة الطبقة عشرون عاما، وارتأى آخرون أنها عشرة.

ونتيجة المنافرات القبلية والعصبيات الإقليمية عرفت كتب الطبقات لونا من التقسيم يعتمد على المكان، وأوضح ما يكون ذلك فى طبقات فقهاء المذاهب المختلفة، ولكن ابن أبى أصيبعة استخدمه فى مجالات غير دينية، منها كتابه **طبقات الأطباء**، ومع الزمن زاد عدد المؤرخين الذين يفضلون الترتيب الأبجدى فى الترتيب، مع تقسيمهم إلى طبقات، وترتيب الطبقات جغرافيًا.

وكانت التواريخ المحلية فى كل الأزمنة تعبيرا أدبيا محبّبا عن شعور الجماعة، وعبّرت المجتمعات التى يتكون منها المجتمع العربى عن الروابط الوثيقة التى تربط الناس بمكان مولدهم، ومع أن جانبا من هذه التواريخ نشأ لدواع فقهية ودينية، غير أن المفاخر الإقليمية كانت وراء مباحث العلماء، فالسلامى فى خراسان، وابن حزم فى الأندلس، وآخرون غيرهما، اعتبروا عيبا فاضحا أن يغفل المؤرخ تاريخ بلده عندما يكتب عن تاريخ إقليم آخر. وفى البدء كان المؤلفون يؤرخون للمنطقة كوحدة، ثم صاروا يكتبون عن كل إقليم من أقاليمها المستقلة بصورة مستقلة أيضا، مثل «زبدة الطلب فى تاريخ حلب»، و «المزية فى أخبار مدينة المرية» و «بغية المستفيد فى أخبار مدينة زبيد»، وغيرها كثير.

* * *

هذه التقاسيم المختلفة تركت صداها قويا واسعا فى تاريخ الأدب، وبخاصة إذا أخذنا فى الحسبان أن مؤلفات التاريخ والأدب كانت تجىء مختلطة تماما، وحين بدأ مؤرخو الأدب يكتبون ما يمكن أن نسميه تاريخا خاصا اعتمدوا فى البدء على التقسيم النوعى وأقدمه المعلقات، ثم كانت مجموعات الشعر المختلفة، وتوالت فى أشكال متنوعة، وتقوم على أسس فنية جمالية مردّها الذوق والطبع، على نحو ما صنع الأصمعى فى الأصمعيات، والمفضل الضبى فى المفضليات، وأبو تمام فى الحماسة، وابن الشجرى فى مختاراته، ومضى المؤرخون يضربون فى هذا الطريق[٥].

ثم تقدّموا بالأمر خطوة فتجاوزوا الاختيارات وتدوين الدواوين، وانتقلوا من الأفراد إلى الجماعات، متخذين من القبيلة نفسها وحدة، ويروى البغدادى فى خزانة الأدب أن أبا عمر الشيبانى جمع أشعار أكثر من ثمانين قبيلة، ولكن لم يبق لنا من هذه النقول إلا ديوان هذيل.

وهناك من اتخذ الدين أساسا لتأريخه، فقد جمع السكرى أشعار اليهود، وأكملها الطيالسى، ومن صنفها على أسس اجتماعية فصنف السكرى أخبار اللصوص،

---

(٥) تتبعنا هذه المجموعات المختلفة فى كتابنا: دراسة فى مصادر الأدب، ص ٩١ وما بعدها، ط ٦، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦.

وجمع فيه أشعار لصوص البدو المشهورين، أو تبعا للنوع الإنسانى فألّف المرزبانى «أشعار النساء»، أو تبعا للمناصب التى شغلها الشعراء، فألّف ابن الشجرى فى القضاة الشعراء، أو على أسس موضوعية، فألف ابن أبى داود الأصفهانى «الزهرة»، وهو يدور حول الشعراء العشّاق.

ولا تكاد الاختيارات تستقر منهجًا حتى يبدأ مؤرخو الأدب، متأثرين بعلماء الحديث، فى التأريخ للشعراء على أساس ترتيبهم فى طبقات، فصنّف محمد بن داود طبقاته بعنوان «الورقة» وابن المعتز «طبقات الشعراء»، وابن سلام «طبقات فحول الشعراء» وغيرهم. وتقدم المرزبانى بالأمر خطوة، فجمع فى كتابه «معجم الشعراء»، بين الترتيب على حروف المعجم والتقسيم إلى طبقات.

وقد يجيء التأريخ محدودًا بزمن، ويغطى مساحة معينة، أو يشمل العالم الإسلامى كله، ثم يقسّمه المؤلف داخليا على منهج جغرافى، فقد ألّف حمزة الأصفهانى «شعراء أصفهان»، وعثمان بن أبى ربيعة «طبقات شعراء الأندلس»، وشمل الثعالبى فى كتابه «يتيمة الدهر» أدباء عصره على امتداد العالم الإسلامى ولكنه كسره على أقاليم، ومثله صنع العماد الأصفهانى فى كتابه «خريدة القصر وجريدة العصر». وقد يقصره المؤلف على بلد بعينه كما فعل الغبرينى فى كتابه «عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء فى المائة السابعة ببجاية»، أو يقصره على من لقى من الشعراء وعاشوا على أيامه، على نحو ما فعل ابن الأحمر فى كتابه «نثير الجمان فى شعر من نظمنى وأياه الزمان».

وأما ابن سعيد المغربى فجعل العالم العربى على أيامه منطقتين: المغرب ويشمل كل ما هو غرب حدود مصر، الأندلس والمغرب كافة، والمشرق ويشمل البقية، ومن هنا قسّم تأريخه للأدب على أيامه إلى كتابين شهيرين: «المُغرِب فى حلى المغرب»، و «المُشرِق فى حلى المشرق»، ومن أسف ضاع جلّ الكتابين ولم يبق منهما إلا القليل، وهو المنشور بين أيدينا، ومن يتتبع منهج المؤلف يجده قد اختط طريقا صعبا فهو يجمع بين التصنيفِ الجغرافى بتقسيم الكتاب إلى أقاليم، والأقليم إلى مدن وقرى، وداخل كل قسم يرتب الذين يترجم لهم طبقيا على أساس اجتماعى: الأمراء فالرؤساء فالعلماء فالشعراء وطبقة اللفيف، وهذه مخصوصة بمن ليس له نظم

من أى صنف كان، ولا يجب إغفاله، وفيها النوادر والمضحكات.

وقد يترجم المؤرخ لأدباء فى قرن معين، وهكذا ألّف ابن سعيد المغربى كتابه «الغصون اليانعة فى شعراء المائة السابعة»، وسار على نهجه آخرون، أو على موضوع فنى بعينه فأوقف ابن الأبار كتابه «إعتاب الكتاب» على تراجم من زلّوا فى حق ملوكهم، ولكن هؤلاء عفوا عنهم، ثم جاء ابن خَلِّكان فألّف كتابه «وفيات الأعيان» وضمّنه تراجم لأبرز رجالات الإسلام فى التاريخ، وهو أول معجم لسير الإعلام فى اللغة العربية يرتبه مؤلفه على نحو أبجدى فى دقة بالغة، ولاقى فيه جهدا كبيرا فى هجاء الأسماء، وتحديد التواريخ. وسار على نهجه من بعده صلاح الدين الصفدى فى «الوافى بالوفيات»، وجاء من بعدهما ابن شاكر الكتبى فاستدرك عليهما فى كتابه «فوات الوفيات» ما أغفلاه، وسار على نفس منهجهما الأبجدى.

وعرف تأريخ الأدب العربى لونا آخر من التأليف، يتخذ من الإنتاج لا من المنتج قاعدة، فكانت لدينا **فهارس الكتب**، ولكنها لا تعرض للكتاب مجرد عنوان، وإنما تأتى على ما تعرف من حياة صاحبه وأخباره وما اتصل به، وأوّل مؤلَّف نلتقى به من هذا اللون كتاب «الفهرست» للنديم، ودرسناه تفصيلا فى كتابنا «دراسة فى مصادر الأدب» فى طبعته السادسة. وسوف نلتقى بهذا اللون من التأليف فى الأندلس أكثر نضجا، وأوفر عددا، وأشد تنوّعا، رغم أننى لم أجد أثرا يومئ إلى أن كتاب الفهرست للنديم عبر المضيق وبلغ الأندلس، ويجىء هذا النوع من التأليف تحت اسمين مختلفين: «فهرسة» و «برنامج»، وأورد لنا ابن خير فى فهرسته، وليست الأخيرة، أسماء أربعة وسبعين كتابا تحمل عنوان فهرسة، وسبعة تحمل اسم برنامج.

والفهرسة أو البرنامج، فى الأعم الأغلب، كتاب يسجل فيه العالم ما قرأه من مؤلفات فى مختلف العلوم، ذاكرًا عنوان الكتاب، واسم مؤلفه، والشيخ الذى قرأه عليه، أو تحمله عنه، وسنده إلى المؤلف الأول، وربما ذكر خلال ذلك المكان الذى كان موضعا للدرس، والتاريخ الذى بدأ فيه الدراسة أو ختمها. ولم يلزم مصنفو البرامج والفهارس نهجًا واحدا، وإنما اختلفوا على طرائق أربع:

● أن يرتب الكتب حسب موضوعاتها: علوم التنزيل، من القراءات والناسخ والمنسوخ، والأحكام والتفسير، وعلوم الحديث، كتبه ومصطلحه وطرق أسانيده، وما يتصل بذلك من معرفة العلل والتواريخ والرجال، وكتب السير والأنساب، وكتب الفقه وفروعه وأصول الدين، وأخيرا كتب اللغة والنحو والأدب ودواوين الشعر.

وهذه الطريقة تعنى بذكر الكتب ومؤلفيها أكثر من عنايتها بالشيوخ الذين تلقى المؤلف عنهم أو استجازهم، أو أسند عنهم، وهى تحمل عادة عنوان **فهرسة**، وخير ما يمثلها «فهرسة ابن خير فيما رواه عن شيوخه»، لابن خير الإشبيلى، وأورد فيها أسماء أكثر من ألف وأربع مئة كتاب، وهو فى كل باب من الأبواب التى عرضنا لها من قبل يرتب الكتب بحسب النواحى التى تلقاها فيها: إشبيلية، وقرطبة، والمرية، ومالقة، والجزيرة الخضراء، وغيرها.

● أن يسرد المؤلف مروياته من الكتب من خلال ترجمته للشيوخ الذين تلقى عنهم أو استجازهم، وكانوا يتصدون للتدريس والرواية، وتحمل اسم **برنامج** غالبا، وأتباع هذه الطريقة يتفاوتون فيما بينهم، فابن عطية يسرد أسماء شيوخه مبتدئا بأبيه، ويترجم لكل منهم، ويذكر الكتب التى قرأها عليه أو رواها عنه. والرعينى يلزم نفسه فى برنامجه ترتيب هؤلاء الشيوخ فصائل، وفق اختصاص كل فريق منهم بعلم انفرد به أو غلب عليه، ويفرد لكل فريق بابا خاصا يسرد فيه أسماء رجاله ونسبتهم إلى أوطانهم، وما حمله عنهم من الكتب أو رواه أو استجازه، ويلتزم القاضى عياض الإطار العام للطريقة نفسها، ولكنه يضيف إليها شيئا جديدا، فقد ذكر شيوخه مرتبين أبجديا، وفضّل الابتداء بالمحمّدين، ثم تبعهم بالباقين من الألف حتى الياء، وهو بهذا قد يذكر الكتاب أكثر من مرة إذا حمله عن شيخين أو أكثر.

● والطريقة الثالثة تجىء تأليفا ملفقا بين الطريقتين السابقتين، وخير من يمثلها الوادى آشى، وأوجزها فى مقدمة برنامجه، يقول: «وجعلته فى جزئين، فى أحدهما أسماء الشيوخ وأنسابهم وكناهم، وما أمكن من ذكر مواليدهم ووفياتهم وأناشيدهم، وفى الآخر ذكر المأخوذ عنهم مضافا لهم ما فيه من علو سند لكن بالإجازة، معتمدا فى ذلك طريق ذوى الاستجازة». وكأننا هنا أمام كتابين جمعا فى مصنّف واحد، أى

جمع بين الفهرسة والبرنامج، فذكر الشيوخ فى أولهما، والكتب المروية عنهم فى الثانى(٦).

● والطريقة الرابعة، والأخيرة، يصفها لنا ابن عبد الملك المراكشى فى كتابه «الذيل والتكملة» فى السفر الخامس، فى ترجمة أبى الحسن بن مؤمن الأندلسى بعد أن ذكر شيوخه، واسم برنامجه «بغية الراغب ومنية الطالب» بأنه: «برنامج حفيل، أودعه فوائد كثيرة كاد يخرج بها عن حد الفهارس إلى كتب الأمالى المفيدة، وقفت على نسخة منه بخطه فى ثمانية عشر جزءا، أكثر من نحو أربعين ورقة، واقتضبه فى ثمانية أجزاء من تلك النسبة، ووقفت عليه أيضا بخطه، ورأيت نسخة أخرى من الأصل فى سفرين كبيرين، ويكون هذا البرنامج فى حجم جامع الترمذى أو أشف، وعرّف فيه أحوال رجاله الذين روى عنهم، وذكر أخبارهم ومناقبهم فى العلم، وسيرهم وأخلاقهم، وأسند عن جمهور منهم أحاديث وحكايات، وأناشيد وأدعية، وطرفا مستطرفة، فجاء كثير الإمتاع، منوع الفنون والأغراض. وصدّره بطرف واضح عن بيان فضل العلم وصناعة الحديث، وطرق الرواية، وكيفية الضبط، إلى غير ذلك من آداب علمية، وفوائد حديثية نافعة».

ويمضى الزمن، وتلمع وسط ظلام العصر العثمانى عبقرية تتمثل فى **مصطفى حاجى خليفة**، وهو عثمانى من القسطنطينية، توفى عام ١٦٥٨ م، فيصنع أكبر وأوفى فهرس كتب فى العصر العربى الوسيط، وهو «كشف الظنون»، مستعينا برحلاته جنديا خلال عديد من البلاد العربية، وبما استقر فى عاصمة الخلافة من أمهات الكتب التى كانت ترد عليها من مختلف بلاد العالم الإسلامى، واتكأ فيه على ذكر الكتب أكثر مما عرض لتراجم المؤلفين.

«ولكن نسبة هذه الكتب إلى تاريخ الأدب، والتعبير لأحمد حسن الزيات، كنسبة الحجارة إلى القصر المشيد، لأنها أخبار مفردة غير مرتبطة، لا تظهر ما بين الشعراء أو الكتاب من علاقة فى الصناعة والغرض والأسلوب، ولا تذكر ما عرا النظم والنثر من تحوّل وتقلّب».

---

(٦) مجلة معهد المخطوطات العربية، مجلد ١ جـ١ ص٩٠ وما بعدها.

● **عصور الأدب العربى حديثا:**

كان المستشرق الألمانى كارل **بروكلمان**، ١٨٦٨ ـ ١٩٥٦ م، أول من قدّم تقسيما عصريا كاملا لتاريخ الأدب العربى فى كتابه الذى يحمل هذا الاسم، وصدرت الطبعة الأولى منه فى وايمر فى ألمانيا عام ١٨٩٨ م، وبنى تقسيمه على مزيج من الاعتماد على العوامل السياسية والاجتماعية، فكسره بدءا على مرحلتين أساسيتين:

١ - **أدب الأمة العربية** من أوليته إلى سقوط الدولة الأموية عام ١٣٢ هـ = ٧٥٠ م، وأدرج تحت هذه المرحلة ثلاثة أقسام:

● الأدب العربى إلى ظهور الإسلام وهو ما يعرف بالعصر الجاهلى.

● عصر الرسول عليه الصلاة والسلام والخلفاء الراشدين من بعده، وهو ما ندعوه أدب صدر الإسلام.

● عصر الدولة الأموية.

٢ - **الأدب الإسلامى باللغة العربية**، وقسّمه خمسة أعصر:

● عصر ازدهار الأدب فى عهد العباسيين بالعراق من حوالى سنة ٧٥٠ م إلى عام ١٠٠٠ تقريبا.

● عصر الازدهار المتأخر من عام ١٠٠٠ تقريبا إلى سقوط بغداد على يد هولاكو عام ١٢٥٨ م.

● عصر الأدب العربى منذ سيادة المغول إلى فتح مصر على يد السلطان سليم الأول عام ١٥١٧ م.

● عصر الأدب العربى منذ الفتح العثمانى حتى أواسط القرن التاسع عشر.

● الأدب العربى الحديث من أواسط القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا.

وبعده جاء المستشرق الإنجليزى **جيب**، فقسمه فى كتابه تاريخ الأدب العربى إلى الأطوار التالية:

● **اللغة العربية**، ويعرض لتاريخ العرب القديم.

● **عصر البطولة**، من ٥٠٠ إلى ٦٢٢ م، وهو ما نطلق عليه العصر الجاهلى.

● **عصر التوسّع**، من ٦٢٢ م إلى ٧٥٠ وهو ما نطلق عليه الأدب الإسلامى، ويشمل الأدب فى عصر صدر الإسلام وفى عهد الأمويين.

● **الأدب العباسى**، وكسره على عصور ثلاثة: الأول من ٨١٣ إلى ٨٤٧، والثانى من ٨٤٧ إلى ٩٤٥ م، وهو العام الذى استولى فيه بنو بويه على الحكم فى بغداد، والعصر العباسى الثالث ويتفرع إلى أدوار عديدة: حلقة سيف الدولة ٩٤٤ ـ ٩٦٧ م، والعراق تحت حكم بنى بوية، من ٣٣٤ هـ = ٩٤٥ إلى ٤٤٧ هـ = ١٠٥٥ م، وفارس الشرقية، والأدب فى الأندلس، من البدء حتى سقوط عصر الطوائف، أى من ٧٥٠ م إلى ١٠٩١ م، والعراق وفارس فى عصر السلاجقة، من عام ٤٤٧ هـ = ١٠٥٥ م إلى سقوط بغداد فى يد التتار عام ٦٥٦ هـ = ١٢٥٨. ومصر وسوريا تحت حكم الأيوبيين، من ١٠٥٥ إلى ١٢٥٨ م، والأدب العربى فى الأندلس فى عصره الفضى تحت حكم المرابطين والموحدين، من عام ١٠٩١ إلى ١٢٣٧ م، وعصر المماليك فى بغداد من سقوط الدولة العباسية نهائيا عام ٦٥٦هـ = ١٢٥٨ إلى عام ١٨٠٠ م والأدب العربى فى مصر وسوريا تحت حكم المماليك، من ١٢٥٨ إلى ١٥١٧ م، والأدب العربى فى إسبانيا وشمال أفريقيا منذ عام ١٢٥٨ م، والأدب العربى فى مصر من عام ١٥١٧ إلى عام ١٨٠٠ م، ثم الأدب الحديث منذ تولى محمد على حكم مصر إلى أيامنا هذه.

واتبع المستشرق الإنجليزى نيكلسون، ١٨٦٨ ـ ١٩٤٥ م، منهجا عاد به إلى الوراء أكثر، فقسّم الأدب العربى إلى ثلاثة عصور رئيسية: السبأى الحميْرى، من ٨٠٠ ق م إلى ٥٠٠ م، والعصر السابق للإسلام، من ٥٠٠ إلى ٦٢٢ م، والعصر الإسلامى ويبدأ من هجرة الرسول عليه الصلاة والسلام إلى المدينة إلى يومنا هذا. وكسر هذا العصر الأخير على خمسة أقسام: حياة الرسول، وخلافة الراشدين، والدولة الأموية، والدولة العباسية حتى عام ١٢٥٥، ومن الفتح المغولى حتى اليوم.

وبين هذه الألوان من التقسيم تتأرجح تقسيمات بقية المستشرقين، فلما احتذاهم

العرب على نحو ما أشرنا فى الفقرة الخاصة بالأدب المقارن فى العالم العربى، توزّعوا فى خطاهم تبعا لما يعرفون من لغات وآداب أجنبية، فسار **جورجى زيدان** فى كتابه «تاريخ الآداب العربية»، وصدرت طبعته الأولى عام ١٣٢٩ هـ = ١٩١١ م على خطى **بروكلمان**، واختار الأستاذان **أحمد الاسكندرى** و **مصطفى عنانى** فى كتابهما «الوسيط فى الأدب العربى وتاريخه»، وصدرت طبعته الأولى فى القاهرة عام ١٣٣٧ هـ = ١٩١٩ م، أن يقسماه إلى خمسة أعصر: الجاهلى، وصدر الإسلام ويشمل بنى أمية، والعباسى وينتهى بسقوط بغداد فى أيدى التتار، وعصر الدول المتتابعة التركية، ويشمل دولتى المماليك بمصر والشام والدول المتخلّفة عن التتار فى آسيا، وممالك الدولة العثمانية فى القارات الثلاث، وينتهى بمبدأ النهضة الأخيرة عام ١٢٢٠ هـ = ١٨٠٧ م وعصر النهضة الأخيرة ويبتدئ بحكم محمد على حتى وقتنا هذا. وقد مارس كتاب الوسيط من النفوذ والتأثير فى حياتنا الأدبية، إيجابا وسلبا، على امتداد العالم العربى ما لم يمارسه كتاب حديث آخر، وتجاوزت طبعاته المعروفة لحظة كتابة هذا السطور الستين طبعة، غير الطبعات المسروقة فى لبنان وغير المعروفة فى القاهرة.

واختار مؤلفو كتاب «المفصل فى تاريخ الأدب العربى»، وهم لجنة من وزارة المعارف (التربية الآن) فى أول كتاب منهجى للمدارس الثانوية، وتتألف من: أحمد الإسكندرى، وأحمد أمين، وعلى الجارم، وعبد العزيز البشرى، وأحمد ضيف، وصدرت طبعته الأولى عام ١٩٣٤ م أن يقسموه إلى العصور التالية: الجاهلى، وصدر الإسلام ويتضمن الأموى، والعباسى الأول، والعباسى الثانى، وتناولوا هذا الأخير على أساس جغرافى فقسّموه إلى: العراق وفارس وخراسان، ومصر، والشام والأندلس، والمغرب، وجزر البحر الأبيض المتوسط، والعصر التركى وكسروه على فترتين: المملوكى والتركى، وعصر النهضة الحديثة.

ولم يختلف الدكتور **شوقى ضيف** كثيرا فى كتابه «تاريخ الأدب العربى»، وصدرت الطبعة الأولى من الجزء الأول منه عام ١٩٦٠ عن منهج «المفصل» فى جملته، ولو أنه اختار لما بعد العصر العباسى الثانى اسم «عصر الدول والإمارات»، وردّه إلى الأسر الحاكمة فقسّمه إلى: الفرس فى إيران، والحمدانيين فى حلب،

والفاطميين والأيوبيين والمماليك فى مصر، والطوائف والمرابطين والموحدين فى الأندلس، وهم تقسيم أملته فيما يبدو ظروف التأليف، والمواءمة بين أحجام الأجزاء.

ولأن الأدب الأندلسى يمثل حالة فريدة فى إطار الأدب العربى، فقد ازدهر على أرض أوربية، وأسهمت فيه عناصر لاتينية، وأخذ ظلالا متميزة، وتعرّض لتأثيرات مختلفة، درج مؤرخو الأدب على دراسته مستقلا، وتقسيمه أدبيا إلى عصور ارتبطت بالتطور السياسى ومراحله، فجاءت ساذجة ومضحكة أحيانا، وهى: الولاة، والإمارة، والخلافة، والحجابة، والطوائف، والمرابطين، والموحدين، ومملكة غرناطة.

ووجه الاعتراض على تفاهة هذا التقسيم واضح جلى، ذلك أن العصور الأربعة الأولى تمثل مرحلة تطور، وليس بينها أى خلاف على المستوى الأدبى إلا ما يكون بين الولادة والنشأة والفتوة والرجولة والاكتمال، وليس بينها وبين عصر الطوائف إلا أنها فى هذا كانت ثمة غرس أينع عبر المراحل الماضية، وأن الأقاليم أخذت بحظها وظهرت على المسرح مؤثرة ومتأثرة، وأما العصور الثلاثة الأخيرة فتمثل مرحلة الرحلة إلى السفح والاحتضار.

ولهذا لا أرى فى تاريخ الأدب الأندلسى غير مرحلتين: الصعود ثم الانحدار، والأول جاء على مهل، واستغرق زمنا، شأن كل غرس جديد، والثانى مضى عجلا دون توقف، شأن الانحدار والسقوط.

هذه التقاسيم التى سبقت تعسّفية فى مجملها، ومبنية على أسس غير مبرَّرة فى أغلبها، وما نلقاه أحيانا من التوافق بين الأحداث السياسية والظواهر الأدبية يعود إلى أسباب أكثر تعقيدا وأبعد غورا، تتصل بالحياة الاجتماعية والتأثيرات المحلية المتعدّدة والمتنوّعة، والأمزجة الفردية، فى أدب يشغل مساحة مترامية الأطراف فى المكان والزمان، مما يجعل مهمة التقسيم إلى عصور تاريخية، بمنهجية وعقلانية أمرا بالغ الصعوبة إن لم يكن مستحيلا، وقلة من مؤرخى الأدب تلجأ إليه الآن، أما الجمهرة الغالبة، متأثرة بالمناهج الغربية حينا وبالدواعى المحلية حينا آخر، فتؤثر أن تؤرخ لمنطقة محدودة فى التاريخ أو الجغرافيا، أو تربطها بجهود الحكام العظام، أو على أسس فنية خالصة، بأن تدرس نوعًا أدبيا، أو اتجاها نقديا معينا، وقد تجمع بينها وبين التحديد الجغرافى، أو تقف عند شخصية أدبية بارزة فحسب.

ويلفت النظر أنا أيًّا من دارسى الأدب ونقاده ومؤرخيه لم يقف عند مفهوم الجيل، وكان **عباس العقاد** هو الوحيد الذى استخدمه فى دراسته المركزة والجيدة «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى»، ونشرها فصولا فى جريدة روزاليوسف اليومية عام ١٩٣٥، ثم أصدرها مجتمعة فى كتاب بعد ذلك بعامين، وتضم دراسات لاثنى عشر شاعرا، متفاوتة الحجم، وفاز منها شوقى بالنصيب الأكبر، وكل ما يؤخذ عليها أن الشعراء الذين أوردهم العقاد، يمثلون فى المصطلح النقدى للكلمة جيلين لا جيلا واحدا، وإن خضعوا لمؤثرات محلية متقاربة.

● رأى بلاشير فى عصور الأدب العربى:

مع أن المستشرق الفرنسى ريجيس بلاشير آثر فى كتابه «تاريخ الأدب العربى منذ البدء حتى نهاية القرن الخامس عشر الميلادى»، وصدرت الطبعة الأولى من المجلد الأول عام ١٩٥٢ أن يستخدم منهج جيب فى التقسيم إلا أنه حاول فيما بعد، فى مقال له فى مجلة الدراسات الإسلامية التى تصدر فى باريس، فى العدد ٢٤ عام ١٩٦٦، أن يكسر حدة الموروث فى هذا الاتجاه، وأن يخرج بالأمر إلى آفاق أرحب، فألقى بمحاولة جديدة تقوم على التمييز بين العصور المختلفة على أساس الظواهر الثقافية والاجتماعية دون أن يأخذ فى الحسبان الظواهر السياسية والتاريخية قاعدة جوهرية أو وحيدة.

وفى ضوء هذا المبدأ مَيّز بين خمسة عصور أساسية: **عصر الذين حملوا رسالة الإسلام** فى الجزيرة خلال حياة الرسول، ثم حملوها بعد وفاته إلى العراق والشام، **ولحظة القمة** فيه تأتى بعد عشرين عاما من وفاة الرسول، أى حوالى عام ٥٠ = ٦٧٠ م، لأن نزول القرآن والتغييرات التى طرأت على العالم العربى لم تؤثر واقعا، أو ظاهريا، على النتاج الأدبى إلا بعد تصرم هذه الأعوام، ويتميز هذا العصر بالدور الفعّال الذى لعبته كل من الكوفة والبصرة حيث حققتا للإبداع العقلى، والشعر من بينه بخاصة، تألّقا وانطلاقا لم يكونا معروفين له من قبل، وفرضتا لهجة كان شيوعها حتى نزول الوحى مقصورا على المجال الشعرى، فارتفعت بفضل القرآن إلى مصاف اللغة الدينية.

ويجعل **لحظة القمة** فى **العصر الثانى** نحو عام ٧٢٥ م، حيث بلغ الأدب غايته، وهذه اللحظة القمة تسبق سقوط الدولة الأموية بربع قرن من الزمان فحسب والظواهر التى بدأت تحكم بدايات هذا العصر نشأت وتطورت فى الشام والعراق والحجاز، ورغم حماية السلطة المركزية لم تمثّل الشام المركز الحقيقى للإبداع الأدبى، وبقيت دمشق محور جذب شعراء المديح فحسب القادمين من خارجه من العراق وشرق الجزيرة والحجاز، فى حين أن الحجاز كان قد بدأ قبل ذلك بزمن يشهد مولد مدرسة شعرية تحاول أن تستقل عن التقاليد الشعرية البدوية، إطارًا وموسيقا وشخصية، ولكنها أجهضت، بينما واصلت البصرة والكوفة سيرهما فى خلق تيار فكرى، ومناخ عقلى، وضع حدًّا لنهاية العصر السابق، وجرّدت التقاليد الشعرية الجاهلية من هيبتها. وأما التطور السياسى الذى حدث فوقف عند حدّ نقل مركز الدولة من سوريا إلى العراق، وكأى عصر ذهبى لم يكن هذا العصر خاليا من التوتر والقلق فى شتى جوانب الحياة، سياسية ودينية، واجتماعية وأدبية أيضا.

ويبدأ **العصر الثالث** مع نهاية الربع الأول من القرن الرابع الهجرى وسادته **ظاهرتان: إحداهما** انقطاع صلة الشعر تدريجيا بجذوره الشعبية، وارتدائه مظاهر «العلمنة» والتحذلق وهى أثواب لها قيمتها عند المتأدبين والأرستقراطيين، على حين أخذ النثر يبحث عن وسائل ارتقائه من خلال أسلوب نمطى مع ظهور المقامة، وهى أشياء أظهرت توقف الأدب عن أن يكون انفتاحا على النزعة الإنسانية العلمانية، ولم يعد منذ الآن غير لعبة أدبية، وتأكيدا للبراعة اللفظية، وفضولا يتزاحم حوله العلماء وجامعو النصوص. **والثانية** تفتت الخلافة العباسية، وقيام إمارات قوية تحاول كل منها أن تنافس بغداد، كالقاهرة فى ظل الفاطميين وقرطبة فى ظل بنى أمية وكلها تشكل اتجاهات قوية، رغم خضوعها، رمزيا فى مجال الأدب والثقافة للعراق، ومع ذلك كانت تتحرك أكثر مما يجب، فى اتجاه سياق عقلى واحد، وتحت تأثير قوة ذات أنماط متشابهة.

ولا يقف بلاشير بهذا العصر عند سقوط بغداد فى يد هولاكو عام ١٢٥٨، لأنها كانت قد توقفت فى الواقع قبل قرن من السقوط عن إمداد العالم العربى والإسلامى بأى كاتب أو شاعر يمكن أن يعد من الكبار الذين ميّزوا «العصر

الذهبى»، وكان ذلك تأكيدا لانتقال السيطرة الأدبية انتقالا كاملا إلى القاهرة. وغربا فى الطرف الآخر من العالم الإسلامى كان النشاط الفكرى يتحرك أيضا من قرطبة إلى إشبيلية، وقد سقطتا فى يد النصارى، إلى تلمسان فى المغرب، وبجاية وتونس بخاصة.

وكما نرى، فإن بلاشير يرى أن النصف الأول من الألف الثانى للميلاد لم يكن متدهورا، وإن اعترف بأن هذه الفترة اعتراها لون من البطء والخمول فحسب، وضعف فى الإبداع لدى الشعراء والكتاب، فلم ينشأ أىّ نوع أدبى جديد، وعاشت الفترة على اجترار روائع الماضى.

أما الظاهرة الكبرى التى حدثت بعد ذلك فجاءت إثر سقوط القسطنطينية فى يد الأتراك العثمانيين، وظهورهم قوة جديدة متألقة فى حوض البحر الأبيض المتوسط، ومن هنا يمكن أن نقف دون تردد (لا يزال بلاشير هو الذى يتحدث) بتاريخ **العصر الرابع** أمام عام ١٥١٧، وهو تاريخ دخول السلطان سليم الأول القاهرة، واستيلائه على مصر، ومع هذه الظاهرة تشهد اللغة العربية لأول مرة نظامًا حاكما يضيّق عليها الخناق، ويمتد غربا حتى يبلغ الجزائر، ومن المبالغة بالطبع أن نرد إلى الحكم العثمانى وحده فترة السبات التى سيطرت على الأدب العربى أكثر من ثلاثة قرون. ومع ذلك، فحيث يلعب الحكام والأمراء دورا فى رعاية الأدب من خلال مؤسسات حقيقة، كما فى الحضارة العربية، فمن الضرورى أن يشكّل اختفاؤهم ضربة قاتلة لتطور النشاط الأدبى، ولم يكن الثقل نفسه بمستوى واحد فى مختلف مجالات المتحدثين بالعربية ومناطقهم، فاختلف فى بغداد وحلب ودمشق والقاهرة والإسكندرية عنه فى تونس وتلمسان، تبعا لقوة المدافعين عن العربية وصلاتهم، على حين عرف المغرب الأقصى كيف ينأى بنفسه جانبا فظل إنتاج مدينة فاس ثريا حتى القرن التاسع عشر.

وخلال الحكم العثمانى تناقصت أبعاد العالم العربى ولم يعد يمثل فى منطقة البحر الأبيض هذه الدائرة الواسعة التى تمتزج فيها الشعوب، وتنتعش الحياة الفكرية من خلال الصدامات العنيفة، وظل الأدب على حالة محزنة قانطة، بدون صدى خارجى،

حتى فجر القرن الثامن عشر حين تدفق عليه هواء خارجي، عبر نوافذ جديدة، فأدى إلى تجديد جذرى.

وجاءت الصدمة مع الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨، وانتهت مقاليد الحكم إلى محمد على، وعرف كيف يسوس مصر، ويعّمق القنوات التى تصلها بالعالم، وساد شعور قوى كاسح بأن الأمور تتهيأ لرحلة جديدة لا تدير ظهرها للماضى البعيد، ولكنها لن تبقى أسيرة الحاضر المتخلف، وحين تتحرك نحو القمة يبدأ العصر الخامس والأخير فى الأدب العربى، بين عامى ١٨٦٠ و ١٨٨١، حيث أعطت عوامل التجديد أولى ثمارها فخرجت مصر والشام من عزلتها، وانتشرت المطابع، وشاعت الصحافة، يومية وأسبوعية وفصلية، وعمّق ذلك كله ديمقراطية نسبية، وتعليم رغم محدوديته، وكانت أولى ثمار هذا الوعى بداية يقظة قومية مصرية قادها أحمد عرابى لمواجهة التوسع الاستعمارى القادم من الغرب، ومعها بدأ الأدب يسلك طريقه نحو عصر ذهبى آخر، شاهده هذه الأنواع الجديدة التى لم تعرفها العصور الأخرى، ممثلة فى المسرح والرواية والقصة واليوميات والسيرة الذاتية، وتساوى فى عمقها وعاطفتها ما مثلته للغرب الأوربى فى عصر النهضة(٧).

ومع ذلك يرد على رأى بلاشير هذا، رغم أنه محاولة جديدة وجادة وملهمة، أن العمل الأدبى الأكثر تأثيرا وتوهجًا، والأعلى قمة والأوسع شهرة، فى عصر ما، لا يكفى وحده لإقامة حدود هذه العصور، وتقسيمها إلى ذهبية ومنحطة، وبعض المحاولات التى حاولت أن تضفى على التاريخ طابعا توقيعيا منتظما يعلو أو يهبط، إنما تقوم على أساس من سوء فهم الظواهر، والأدب من بينها.

● التعصير والمقارنة:

تتطلب دراسة عصور الأدب كما رأينا منظورا مقارنا، لأن عصور الأدب الكبرى كالباروك والكلاسية والرومانسية وغيرها ليست من أدب قومى واحد

(٧) R. Blachere: «Moments Tournant dans La litterature arabe, Revue de studia islamica, XXIV, 1966.

وترجمه الدكتور أحمد درويش إلى اللغة العربية، ونشره فى مجلة «دراسات عربية وإسلامية» التى تصدر فى القاهرة بإشراف الدكتور حامد طاهر، العدد ٢، ص١٠٢ وما بعدها، القاهرة ١٩٨٤.

فحسب، وإنما تشمل آدابا مختلفة، أوربية وأمريكية وشرقية، ولو أنها لم تظهر فيها كلها فى وقت واحد، وبالطريقة نفسها، على أن نأخذ فى الاعتبار أن الأدب القومى قد يقدم قيمة خاصة يتميز بها عن غيره عند دراسة عصر أدبى ما. فالأدب العربى ضرورى لدراسة عصر النهضة الأوربية، ونشأة الشعر الغنائى فيه، والأدب الفرنسى ضرورى لدراسة الكلاسية، والألمانى لدراسة الرومانسية، والمقامات العربية لدراسة نشأة رواية الصعلكة.

ولكى تتضح الرؤية أمام الدارس جيدا فإن تحليل عصر ما يتطلب معرفة الظروف التاريخية للعصر الذى يدرسه، وبخاصة بقية الفنون فى العصر نفسه، كالرسم والنحت والمعمار والموسيقا وغيرها. لأن دراسة التوافقات والاختلافات بين الأدب وبقية الفنون الأخرى بالغ العون فى توضيح مراحل الحمل والإنجاب والنضج، ومعنى العصر الأدبى، وتوهج بعض الموضوعات دون غيرها. وأن نأخذ فى الاعتبار دائما أن التحليل المقارن للفنون المختلفة فى العصر الواحد يجب أن يتم فى حذر شديد، وأن نلحظ واعين - مثلا - نوعية الاختلاف فى البناء والتقنية بين فن الأدب وبقية الفنون التشكيلية الأخرى، حتى لا نبسّط الانتقال بينها بأكثر مما ينبغى، أو نعمق الهاوية بأبعد مما يجب.

وقد عرض ويلك لهذه القضية فى نظرية الأدب، وأشار إلى أن الفنون المختلفة، وهى التشكيلية والأدب والموسيقا، لكل واحد منها تطوره الخاص وإيقاعه المختلف، وبناء داخلى يتألف من عناصر خاصة به. ومما لا شك فيه أنها تحتفظ بعلاقات متبادلة دائما، ولكن هذه العلاقات ليست تأثيرات تنطلق من نقطة معينة، وتحدد تطور بقية الفنون الأخرى، وإنما يجب أن نفهمها كأسلوب معقد من العلاقات الجدلية، تتحرك فى الاتجاهين، من فن إلى آخر وبالعكس، ويمكن أن تتحول تماما فى نطاق الفن الذى دخلت فيه، وأن نفهم خلاصة نشاطات الفرد الثقافية فى مجمل تنوعها، سلسلةً من الحلقات تتطور بنفسها، وكل واحدة فى سياق قواعدها الخاصة، وليس من الضرورى أن تكون مستقلة، أو متشابهة، عن بقية حلقات السلسلة المجاورة لها.

وبين كل مناهج التعصير نرفض هنا بقوة المنهج اللغوى الذى يتحرك فى نطاق

اللغة القومية الواحدة، لأنه يفتقد القيمة بالنسبة للباحث المقارن، ونتحفظ بإزاء المنهج التحليلى، ولو أننا لا نستطيع أن نسقطه نهائيا، لأنه تحوّل عند اللغويين إلى نوع من الطبيعة الثانية، وكل ما نفعل بإزائه أننا نقف فى وجه مبالغاته حين يستخدم التواريخ آليا، ومن ثم فإن لوحات فان تيجيم الإجمالية، ولوحات العالم الألمانى أدولف سبيهان، والمجلد التاسع من المعجم الأدبى من تأليف بومبيانى، يجب أن تُفَسَّر على أنها محاولة لجعل الأحداث المتزامنة على امتداد تاريخ الأدب الأوربى أقرب تصورا وأسهل تناولاً.

ومنهج التعصير التحليلى الذى يتمتع حتى يومنا بأكبر قدر من التفضيل هو الذى يتخذ من التقسيم إلى قرون أساسًا، ويكثر فى المناهج الجامعية أوربية وأمريكية مثل: الأدب الألمانى فى القرن العشرين، أو الأدب الإنجليزى فى القرن السابع عشر، ونلحظ أحيانا أن العنوان لا ينطبق على المحتوى بدقة، فالذى يدرس الأدب فى القرن التاسع عشر لا يفكر فى المساحة الزمنية التى تمتد من عام ١٨٠١ إلى ١٨٩٩، وإنما يفكر فيما يتصل بإنجلترا فى العصر الفيكتورى، وبفرنسا فى المرحلة الواقعية الطبيعية، وبألمانيا فى المرحلة التى تبدأ بموت جوته، وتنتهى بالاحتجاج الرسمى من قبل خمسة من تلاميذ زولا فى ألمانيا، وبالأدب العربى فى ظهور رفاعة الطهطاوى ومحمد عبده والبارودى، وحتى وفاة الأخير منهم فى مطلع القرن العشرين.

وهذا الهيكل الذى يحتفظ به مؤرخو الأدب، وهو تجريدى فى جانب منه، لا يقف عند التقسيم إلى قرون، وإنما أيضا قد يصنّف الأحداث ذات الطابع التاريخى الخالص، داخل نطاق القرن، ويربط بها الأدب، كفترة حكومة معينة، أو امتداد حرب، أو قيام هدنة، أو محالفة سياسية، أو انتصار عظيم، وهكذا...

ويتمتع هذا المنهج بشعبية كبيرة فى إنجلترا اليوم، على الرغم من طابعه المتناقض، إذ لا يوجد أى مبرر للمقابلة بين حكم هنرى الثامن ١٥٠٩ ـ ١٥٤٧ م، وحكم جورج الخامس، ١٩١٠ ـ ١٩٣٦، ولا بين عصر إيزابيل الأولى، ١٥٣٣ ـ ١٦٠٣، وعصر الملكة فيكتوريا، ١٨٣٧ ـ ١٩١٠، وربما كان التفسير الوحيد لهذا أن كلا من الملكة فيكتوريا والملك جورج مارسا تأثيرا

كبيرا فى مجال الأدب والثقافة فى عصرهما، وأحدثا تغييرات هامة فى الحياة الاجتماعية والثقافية فى بريطانيا.

ولأنّ الحروب العربية، أو التى سيق العرب إليها، شغلت جانبا كبيرا من الحياة العربية، فقد شاعت التقسيمات المرتبطة بها، وتعددت الأبحاث التى تقف عند حرب معينة أو تتخذ منها منطلقا، أو حتى نهاية: الحرب العالمية الأولى، بين الحربين، الحرب العالمية الثانية، أو ما بعدها، وهكذا.

وفى مثل هذه الحالة علينا أن نأخذ فى الاعتبار التفاوت بين الاتجاهات فى المجال القومى وفى المجال العالمى. فحين كانوا فى إنجلترا يستخدمون مفهوم المسرح اليعقوبى كان الإنتاج المسرحى فى نظر الباحثين الأوربين فى هذا العصر خارج انجلترا يقع فى نطاق العصر الإيزابيلى، وقد ظل شكسبير يكتب المسرح حتى بعد وفاة الملكة إيزابيل، وعهدها لا يمكن أن ينطوى تحت فترة المسرح اليعقوبى، ولم يكن العالم العربى قد عرف المسرح بعد. وأزهى فترات الرومانسية فى مصر تقابل فى العالم الغربى فترة سيادة الواقعية ومذاهب أخرى ليست الرومانسية من بينها.

الأنواع الأدبية

● فكرة النوع:

الخلق الأدبى هو تجسيد الجمال خالدًا عن طريق الكلمة، وفى نطاق هذه الوحدة الجوهرية يقدم لنا ألوانا مختلفة، ترتبط بعوامل شتى.

قد يستهدف المبدع بعمله غاية جمالية خالصة، أو هى الغالبة، أو غايات عملية تربوية تجيء معها اللمحة الجمالية عرضا، كذلك يمكن أن يشير إلى أحداث واقعية أو متخيلة، ويعرضها حدثا ينمو أمام الجمهور، أو يفسح له المجال لكى يشعر ويفكر، وقد تكون وسيلة التعبير المستخدمة نثرا أو شعرا، عَرْضا أو سردا، أو حدثا مُمَثَّلا، وكل واحدة من هذه لها متطلباتها وتقنيتها الخاصة، وتلعب التقاليد والعادات الموروثة دورها فى تثبيت هذه النماذج، فكان معها، ما اصطلح على تسميته بالنوع الأدبى.

إن ظهور الأنواع الأدبية فى تعاقب زمنى دليل بيِّن على أن ثمة تقليدا يفرض نفسه على المبدعين، حين يصبونه فى قوالب موروثة، جاءتهم عبر الزمن، يملأونه كل مرة بسائل مختلف، فيتغير شكلها بتأثير المواد التى تُصب فيها، فتصبح المسرحية أنواعًا، والرواية أشكالًا، والملحمة ضروبا، والوعاء واحد فى كل الحالات، وهذه التقاليد قد تكون موروثة وتطورت مع الزمن بعوامل داخلية بحتة، أو بتأثيرات خارجية من آداب أخرى، وقد تكون مستعارة كلها من أمم مجاورة، ويحدث فى حالات قليلة أن تكون من خلق الكاتب نفسه، فيخلق العمل الأدبى شكله الخاص به.

فالنوع الأدبى له طابع عام، وأسس فنية خاصة به، تميزه عن كل ما سواه، وتفرض نفسها على كل مبدع يتخذ منه قالبا، مهما كان الموضوع الذى يعالجه، واللغة التى يكتب فيها، وقد يكون للزمن دوره فى تشكيله، فتتغير خصائصه الفنية قليلا، من عصر إلى عصر، ومن مذهب أدبى إلى آخر، وقد يفقد طابعه كلية، وقد

يموت. ففى البدء كانت المسرحية شعرا، ثم صارت تكتب فى الشعر والنثر، وهى الآن تكتب نثرا خالصا، وبدأت الملحمة شعرا، ثم صارت نثرا، ثم ماتت فى عصرنا الحديث. وفى الصفحات التالية مع الأنواع فى رحلتها من البدء حتى يومنا.

● **تطور الفكرة:**

كان **أفلاطون** (٤٢٩ - ٣٤٧ ق.م) أول من عرض لمشكلة الأنواع الأدبية، فى الكتاب الثالث من الجمهورية، حين ميّز بين أنواع شعرية ثلاثة كبرى: **الشعر المسرحى**، أو المحاكاة، والشعر غير المحاكى أو **الغنائى**، وما هو خليط منهما وهو **الملحمى**. ثم عاد فى الكتاب العاشر من المؤلَّف نفسه واعتبر الشعر كله ضربا من المحاكاة. ولا يعرف أحد على وجه اليقين أسباب هذا التغيير، وكل ما يمكن تصوره، أو افتراضه وقبوله، أن بعض الزمن مرّ بين تحرير الفصلين، وفى هذه الفترة غير الفيلسوف الإغريقى رأيه، واتجه مذهبه الجمالى نحو إلغاء الأنواع الأدبية، وبدأ يركز على عالمية الفن ووحدته، ويحتقر التغيّر بما يمثله من تنوّع وكثرة.

أما أول تأمل عميق للأنواع الأدبية وخصائصها فنلتقى به عند **أرسطو**، ٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م.، فى كتابه فن الشعر، وهو يمثل المصدر الرئيسى للمادة حتى يومنا هذا. وفى الفقرة الأولى منه نقرأ: «سأتكلم هنا عن فن الشعر، وأنواعه المختلفة، وسأبحث فى وظائف كل نوع، وفى البناء الصحيح للمنظومة، وعدد أجزائها، وخصائص كل منها». ثم قال: إن الشعر ضرب من المحاكاة، وكذلك كل الفنون، وبدأ يقسمه نوعيا على الأسس التالية:

● بحسب **الوسيلة** التى تتحقق بها المحاكاة، فنحن نميز - مثلا - بين الرسم والموسيقا لأن الأول يستخدم اللون، والثانى يستخدم الإيقاع والانسجام، وفى الشعر نفسه، بين القصائد من جانب، والمأساة والملهاة من جانب آخر، ومع أن هذه الأشكال الشعرية كلها تعتمد على الإيقاع والنغم وبيت الشعر، لكنها تتفاوت فى استخدامها، فالقصيدة الغنائية تستخدم العناصر كلها فى الوقت نفسه، على حين أن المأساة والملهاة تستخدمانها منفصلة:

● أو بحسب **موضوع** المحاكاة، فهذه تقع على أشخاص يعملون، وهم إما نبلاء

أو من غمار الناس، فضلاء أو منحطين، أو من أبناء الطبقة الوسطى، وبهذا يميز أرسطو بين المأساة والملهاة، لأن تلك تهدف إلى تمثيل شخصيات من أفضل الناس بعامة، وهذه إلى تمثيل الأسوأ من بينهم.

● أو بحسب طريقة المحاكاة، فهناك شكلان شعريان يستخدمان الوسائل نفسها، والموضوع ذاته، ومع ذلك يمكن أن نميز بينهما باختلاف طريقة المحاكاة، فقد تكون هذه شعرية قصصية أو مسرحية، وفى الأولى يحكى الشاعر باسمه عن نفسه، أو متمثلا شخصيات عديدة، وفى الثانية يقوم الممثلون بالعمل مباشرة «كما لو كانوا الشخصيات نفسها، حية تتحرك».

وفى ضوء ما ذكرنا نلمح أن أرسطو يبنى تقسيمه للأنواع الأدبية على خصائص تتصل بالمحتوى، فيفرق بين الشعر الجاد والهزلى، أى بين المأساة والملهاة، أو تتصل بالشكل من إيقاع ووزن وقافية، وبْنيَةٍ خاصة فى ترتيب أحداث العمل الفنى، وحجم العمل، وطوله أو قصره، والزمن الذى يشغله، ومن هنا يجىء التمييز بين أسلوب القص المستخدم فى الشعر الملحمى، والأسلوب المسرحى المستخدم فى المأساة.

ويحتل هوراس، ٦٥ - ٨ ق.م، مكانة بارزة فى تطور مفهوم النوع الأدبى، وترك أثرا واضحا على فن الشعر والبلاغة فى حركة النقد الأوربية الحديثة، وبخاصة فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، وكان يرى أن النوع الأدبى يخضع لتقاليد معينة، ويتحدد بواسطة البحر العروضى الذى يجىء فيه، ومن خلال المحتوى الذى يتضمنه، وثمة بحور عروضية أقرب إلى لغة الحوار، ومن ثمّ فهى المفضلة للعمل المسرحى، وعلى الشاعر أن يختار طبقا للموضوع الذى يتناوله النموذج العروضى والأسلوب المناسب، فلا يعبر عن موضوع ساخر فى بحر من خصائص المأساة، والعكس صحيح، وإنما لكل موضوع، ولكل نوع، بحره وأسلوبه. والأنواع عنده وحدات مستقلة تماما، ومطلوب من الشاعر أن يحافظ عليها كذلك، فلا يخلط بينها، وثبّت القاعدة الشهيرة عن «وحدة النغم»، وظلت مقبولة من الكلاسية الفرنسية لزمن طويل، وكانت تؤمن بالفصل المطلق بين الأنواع الأدبية.

وخلال القرن السادس عشر الميلادى حظى كتاب «فن الشعر» لأرسطو

بتقدير واسع فى كل أوربا، وأثار خصوبة مدهشة فى البلاغة ونقد الشعر، ودار نقاش عميق وحاد حول الأنواع الأدبية، يتخذ من أفكار أرسطو وهو راس محورا، وأصبحت موضع تعليق واسع وشروح مستفيضة.

غير أن تقسيم أرسطو الثنائى للشعر، إلى مسرحى وقصصى لم يستمر طويلا، وحلّ مكانه تقسيم ثلاثى: مسرحى وملحمى وغنائى، ونال هذا التقسيم حظا كبيرا من الاستمرارية والشهرة، رغم أن أرسطو لم يدرس فى كتابه «فن الشعر» القصيدة الغنائية، ولو أن النقاد يفترضون أنه قام بذلك فى الجزء الضائع من الكتاب، وعلى أية حال فإن نقاد القرن السادس عشر وجدوا لونا من الشعر لا يمكن أن ينضوى تحت الشعر المسرحى أو الملحمى، فدافعوا عن وجود نوع ثالث وهو الشعر الغنائى.

وكل واحد من الأنواع الأدبية الكبرى تنطوى تحته أنواع أصغر منه، وتتميز فيما بينها بقوة ودقة، وتخضع لمجموعة من القواعد الخاصة، تتصل بالشكل والأسلوب، كما ترتبط بالمحتوى نفسه، والحرص على هذه القواعد يمثل عاملا رئيسيا فى تقييم الإبداع الذى جاء فيها.

دافعت الكلاسية الفرنسية بقوة عن فكرة النوع كما وضعها أرسطو وأنصار هوراس فى عصر النهضة، فهى عندهم جوهر خالد، ثابت لا يتغير، تحكمه قواعد لا تختلف، وحافظت على قاعدة وحدة النغم بعناية، وفرقت بدقة بين الأنواع المختلفة، فكل واحد منها له موضوعاته الخاصة، وأسلوبه الذاتى، وغاياته المتميزة، وعلى الشاعر أن يحترم هذه القواعد وأن يبقى عليها نقية خالصة، والأنواع الهجينة التى تجىء وليدة الخلط بين نوعين أو أكثر، مثل المأساة الهازلة، مرفوضة تماما، وهى لون من الأدب انحدر تماما مع سيطرة الكلاسية الفرنسية على مجالات النقد والإبداع.

كانت الكلاسية تفهم النوع الأدبى على أنه عالم مغلق لا يسمح بتنمية جديدة، ويجد نماذجه العالية فى الأدبين الإغريقى واللاتينى، وتؤكد على تاريخيته، وطابعه الجمالى الثابت، واعتبرت أفكاره ونماذجه وقواعده قيما مطلقة، وعانى الكلاسيون حرجا شديدًا حينما وجدوا أنفسهم أمام أنواع جديدة يجهلها الإغريق واللاتينيون،

ولا تحترم القواعد المقررة فى مختلف أنواع الشعر، أو الأشكال الجديدة التى تجىء فيها أحيانا الأنواع الأدبية التقليدية، كما حدث مع القصيدة الملحمة.

وجانب آخر لا يقل أهمية فى رؤيتها إلى الأنواع الأدبية، وهو النظر إليها من زاوية طبقية، فهى تقسم الأنواع إلى كبرى وصغرى، ولكن تقسيمها هذا لا يعتمد على المتعة التى يحدثها النوع فى القارئ أو السامع أو المشاهد، قلّت أو كثرت، وإنما يرتبط بمرتبة الحركات المختلفة وحالة الفكر الإنسانى، فالمأساة تعبير عن قلق الإنسان وآلامه أمام القدر، والملحمة تعبير بليغ عن البطولة، وبالطبع يعتبران نوعان كبيران، وشكلان شعريان أسمى من الأسطورة أو المهزلة مثلا، لأن هذين نوعان صغيران، يعبران عن اهتمامات ومشاغل فكرية من درجة أقل سموا. وطبقية الأنواع هذه تنعكس أيضًا فى اختلاف مستوى الشخصيات اجتماعيا، وتباين الأجزاء المميزة لكل نوع، فعلى حين أن شخصيات المأساة والملحمة من الملوك والنبلاء وكبار الموظفين والأبطال، تقدم الملهاة بعامة شخصيات الطبقة البرجوازية ومشاكلها، وتبحث المهزلة عن عناصرها بين أفراد من عامة الشعب.

غير أن اتجاه عصر النهضة، والكلاسية الفرنسية من بعده، فيما يتصل بالأنواع الأدبية، لم يكن مقبولا من الجميع، وتضاعف الجدل حولها فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، وبخاصة من أتباع مذهب الباروك، ولم يثيروا مشكلة الأنواع فحسب، وإنما تعرضوا أيضا للقواعد المرتبطة بها، وجاء رأيهم على النقيض من الكلاسية الفرنسية، فهم يبحثون عن حرية فنية أكبر، ولا يثقون فى القواعد غير المرنة، ويرون النوع الأدبى كوجود تاريخى قادر على التطور، ويسمح بإمكانات خلق أنواع جديدة، ويدافعون عن لَذِّية الأنواع، وكانت المأساة الهازلة نوعا مسرحيا بروكيًا فى ملامحه.

● **الصراع بين القدماء والمحدثين:**

وقد اشتد الصراع بين القدامى والمحدثين حول الأنواع الأدبية بدءًا فى إيطاليا، مع أواخر القرن السادس عشر الميلادى، ودار حول عدد من الأعمال الأدبية كالمأساة الهازلة فى الشعر، والرواية فى النثر، والمسرحية الرعوية وغيرها، بدت فى

طابعها التجديدى تمردا على التصنيف، وعلى مفاهيم أرسطو وهوراس وغيرهم من المنظِّرين، وبعد النصف الثانى من القرن السابع عشر انتقلت إلى فرنسا، وامتدت منها إلى إنجلترا وبقية البلاد الأوربية. كان أنصار القديم يرون الأعمال الأدبية الإغريقية واللاتينية نموذجًا يُحتذى، مثاليا وثابتا، وينكرون إمكانية خلق أنواع أدبية جديدة، أو تطوير قواعد الأنواع التقليدية، على حين يعترف المحدثون بوجود تطور فى العادات وفى العقائد الدينية، وفى النظم الاجتماعية وغيرها، وذلك كله يتطلب أدبا جديدا، ومن ثمّ فهم يدافعون عن شرعية الأشكال الأدبية الجديدة التى تختلف عما أبدع الإغريق واللاتين، ويقبلون أن ترتدى الأنواع التقليدية أثوابا جديدة، كما حدث فى القصيدة الملحمية، ويؤكدون أن الأدب الحديث يسمو أحيانا على الأدب القديم ويفوقه، وأن القواعد التى خطها أرسطو وهوراس ليست قواعد ثابتة ولا قيما خالدة، وإنما هى نماذج مرتبطة بعصر معين، وبحقبة تاريخية محدّدة، وبتجربة أدبية خاصة.

وهى حركة تشبه إلى حد كبير ما عرفه أدبنا العربى فى نهاية القرن الثالث الهجرى، وعلى امتداد القرن الرابع، أى العاشر الميلادى، وإن تكن هذه دارت حول قضايا ذات طبيعة مختلفة، ولكنها فى نهاية الأمر تمخضت عمن يتخذ الأقدمين مثالا ولا يرى لغيرهم فضلا، وعمن لا يستبدل بشعراء عصره سواهم، ومن يتخذ من الأقدمين أحيانا أئمة وأمثالا لمن يريد أن يعرف موضع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم غنائه فى تحسين الشعر، ولكنه ينصف المحدثين، ولا يغمط المتأخر حقه، وإنما يراه مدنيا عاش فى حضارة ورفاهية ومن حقه أن ينتفع بما عاش، إذ لا معنى أن تتقدم الحضارة ويتخلف السائرون فى ركابها، والقدماء بدو، وحياتهم محدودة، وكذلك أخيلتهم، وألفاظهم جاسية جامدة، وهم يخطئون كما يخطىء المحدثون، وإنما الباعث فى تقديمهم «شدة إعظام المتقدم، والكلف بنصرة ما سبق إليه الاعتقاد، وألفته النفس» واحترام الأدب القديم لا يجعله كله نموذجا، ولا النموذج الوحيد الذى تصب على قوالبه الأساليب الحديثة، وواجب الشاعر أن يعيش عصره، وأن يتخير أسلوبه، وأن يطاوع خياله الذى يصوره له عيشه المتحضر، وأن يجرى مع عواطفه التى يندفع بها تيار المدنية التى يعيشها، ولا يهم بعد ذلك أن تكون رَجَعْتَ، على شعور منك أو عفوًا، إلى ما قال الأول، لأن ملاك

الأمر، كما يقول **على بن عبد العزيز الجرجانى**: «ترك التكلف، ورفض التعمّل، والاسترسال للطبع، وتجنّب الحمل عليه، والعنف به، ولست أعنى بهذا كل طبع، بل المهذب الذى قد صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجلته الفطنة، وأُلهم الفصل بين الردىء والجيد، وتصور أمثلة الحسن والقبيح».

وهو رأى لا يختص به **الجرجانى** وحده، وإن ذهب بفضل تفصيله وتوضيحه وتقعيده، وإنما نلتقى به عند نقاد آخرين سبقوه فى رحلة الزمن، أمثال **ابن سلام** فى كتابه «طبقات فحول الشعراء»، و**ابن قتيبة** فى «الشعر والشعراء»، وحتى **المبرِّد** فى كتابه «الكامل» على تفاوت فى الظلال بين آرائهم.

وبعد سنوات تقارب الألف من الحركة الأولى، تعاور فيها حياتنا الأدبية والثقافية ارتفاع وانخفاض، واحتضار وبعث، تفجرت الظاهرة نفسها مع نهضتنا الحديثة، فشهدت نهاية القرن الماضى ومطلع هذا القرن صراعا عنيفا بين القديم والجديد، والأصيل والوافد، حول معنى الشعر ومفهومه، ولغته وعروضه، وكان للشعراء بجوار النقاد إسهام فيه، فرأى **محمود سامى البارودى**، المتوفى ١٩٠٤، أن الاعتراف بفضل الأقدمين فى اللغة لا يلزم الشاعر أن يتقيد بهم فى المعانى والتشبيهات، وكان أمير الشعر **أحمد شوقى**، المتوفى ١٩٣٢، يتمسك بالنموذج العربى القديم مثلا أعلى دون أن يقعد به هذا الفهم عن اقتحام مجالات جديدة فى عالم الشعر من حيث البناء والموضوعات والتصوير.

أماّ النقّاد فقد تفرقت بهم السبل، ودافع كل فريق عن رأيه فى قوة تبلغ حد القسوة أحيانا، فثار على القديم وأنكر السير على خطاه عباس العقاد وإبراهيم المازنى وعبد الرحمن شكرى من جانب، وطه حسين ومحمد حسين هيكل من جانب آخر، ولزم سيد قطب جانب العقاد، ووقف فى مواجهة هؤلاء جميعا مصطفى صادق الرافعى، ومحمود محمد شاكر، وعلى الطنطاوى، ولزم جانبهم من بعد محمد سعيد العريان، ورغم العنف الذى شاب الحركة، والبذاءات التى خالطت كرّها وفرها، كان عائدها على الأدب والنقد عظيما، فهزت مسلمات كثيرة، وفتحت الباب على مصراعيه أمام التجديد، وأزهرت أنواعا جديدة، لم تكن العربية تعرفها من قبل.

● **اتجاهات جديدة:**

خلال القرن السابع عشر، وبخاصة فى النصف الأول منه، كان موقف المذهب الكلاسى الفرنسى من الأنواع الأدبية لا يزال يجد من يدافع عنه، وبخاصة ما ندعوه عادة بالكلاسية الجديدة، غير أن التجديد الذى أصاب الأفكار الجمالية فى القرن الثامن عشر ترك صداه أيضا فى مجال الأنواع الأدبية، وأدت بعض المبادئ الجوهرية فى الثقافة الأوربية، كالإيمان بتقدم المعرفة، وإنجازات الإنسان، والفكر الحديث المناهض للتقاليد، إلى فكرة النسبيّة فى القيم الجمالية وغيرها، وكان ذلك يعنى مناهضة المذهب الكلاسى، وإنكار صفة الثبات فى الأنواع الأدبية، وأن النماذج الإغريقية واللاتينية ليست دستورا لا يأتيه الباطل من خلفه ولا من بين يديه، وأن التاريخ ينتهى عندها، وهكذا بدأت تظهر أشكال أدبية جديدة، كالرواية والمسرحية البرجوازية ونالت اهتماما خاصا، وأسهمت فى تأصيل النتائج التى عرضنا لها.

وشهد القرن الثامن عشر اتجاه ما قبل الرومانسية الإلمانية وحمل اسم العاصفة والاندفاع، وتمرّدَ على النظرية الكلاسية، وأظهر خصوصية العمل الأدبى المطلقة، واستقلالة الذاتى، وعبثية تقسيم النشاط الإبداعى المتوحد، وأن جمالية النوع تنبثق من عملية الخلق الشعرى، بوصفها اقتحامًا رادعًا لأبعد أعماق الشاعر، وتجىء تمرّدا وليس التزاما بالنماذج والقواعد، وترى من الضرورى إدانة وجود الأنواع.

ولم يكن موقف الرومانسيين من قضية الأنواع متفقا، ولم يقدموا حلا واحدا، وتناقضوا أحيانا، والمبدأ الوحيد الذى جمع بينهم إدانة النظرية الكلاسية عن الأنواع الأدبية، لأنها تناهض الحرية والعفوية الخالقة، ووحدة العمل الأدبى وغيرها، وتقدموا نحو البناء خطوة، فحاولوا أن يقيموا بعض النظريات الجديدة عن الأنواع الأدبية اعتمادا على العناصر الداخلية والفلسفية، وليس على الخارجية أو الشكلية.

ومن جانب آخر حاول الناقد جان بول أن يقيم التقسيم الثلاثى للأنواع فى

ضوء علاقة كل نوع بالمساحة الزمنية التى يشغلها، فالملحمة تمثل الحدث ينمو منذ الزمن الماضى، وفى المسرحية يمتد الحدث نحو المستقبل، ويشغل الغنائى الشعور المنطوى فى الحاضر.

وفى مقدمة مسرحية كرمويل التى كتبها **فيكتور هيجو** ونشرها عام ١٨٢٧ أدان المؤلف قواعد وحدة النغم فى الأنواع الأدبية ونقائها باسم الحياة نفسها، وعنها يجب أن يعبر الفن، فهى خليط من الجمال والقبح، ومن البهجة والحزن، ومن البسمة والألم، ومن السامى والمنحط، والجمال الذى يفرق بين هذه الألوان، ويلتقط جانبا واحدا منها فحسب، إنما يقسم بالضرورة كلية الحياة، ويخون الواقع. والمأساة والملهاة كنوعين مختلفين بقوة يبدوان عاجزين عن ترجمة تنوّع الحياة الإنسانية، ولهذا دافع **هيجو** عن شكل مسرحى جديد يجمع بين خصائص المأساة والملهاة، والملحمة والقصائد الغنائية، ويصور الإنسان فى عظمته وتعاسته، وهكذا انحاز هيجو إلى المبدأ الواسع الانتشار بين الرومانسيين الألمان، وعماده أن الحقيقة والجمال تقومان فى جوهرهما على فكرة المتناقضات.

ومع ذلك، لا يمكن القول بأن نظرية الأنواع الأدبية فقدت بريقها تماما، فقد وجدت فى العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر من يدافع عن جوهرها بقوة، فى شخص الناقد الفرنسى، والأستاذ الجامعى، **برونتيير** (١٨٤٩ - ١٩٠٦) وقد تأثر مذهبيا بالمبدأ الكلاسى فى فهم الأنواع الأدبية كوحدات أساسية، وعنصر أدبى له معناه ونشاطه الذاتى وليس مجرد كلمات أو طبقات معتسفة، وثَمِلٌ فى الوقت نفسه بنظريات التطور التى طبقها **دارون** فى عالم الاحياء، حاول أن يطبقها فى عالم الأدب والنقد، وقدم لنا النوع الأدبى مثل كائن حى، يولد ويشب ويشيخ ثم يموت أو يتطور. فالمأساة الفرنسية - مثلا - وُلدت مع **جودىّ** (١٥٣٢ - ١٥٧٣) ونضجت مع **كورناى**، وشاخت مع **فولتير**، وماتت على يد **فيكتور هيجو**. لقد حدث لها ما يحدث لبقية أنواع الأحياء حين تختفى مغلوبة بأخرى أقوى منها، وأفضل تجهيزا. فالأنواع الأدبية تموت حين تسيطر عليها أخرى أقوى منها، فالمأساة الكلاسية قضت نحبها أمام المسرحية الرومانسية، وثمة أنواع أخرى تطورت إلى أنواع جديدة، وهو ما يحدث فى عالم الكائنات أيضا، حين يطرأ عليها التغيير فتفسح المجال لأصول نوع مختلف.

يمكن أن نستنتج فى سهولة أن مذهب **برونتيير** جاء يحمل طابع عصره، وكان يسوده المذهبان الوضعى والطبيعى، وهذا الأخير مفتون بنظريات **سبنسر** و**دارون** التطورية، وعلى عتبة العقد الأخير من القرن التاسع عشر نما فى الثقافة الأوربية ردّ فعل واسع ضد وضعية العصر، وتجلى هذا واضحًا فى الأدب، وأخذ شكل موجات رمزية وأخرى ساقطة، وفى الدين حيث انتعش المثل الدينى الأعلى، وأخذ يناضل ضد المذهب العقلى المحتضر وضد **اليعقوبية**[1]، وفى الفلسفة حيث ظهرت فلسفة الحدس، وبعث المثالية، ونقد الوضعية والحتمية وغيرها، وأعظم اسمين فى مجال هذا التجديد العريض فى الفلسفة وفى العقلية الأوربية هما دون شك. برجسون الفرنسى، وكروتشه الإيطالى.

كان **كروتشه** خصما لدودا لنظرية برونتيير، فحاربها وعمل على إسقاطها، ورفض نظرية الأنواع الأدبية كلِّية، وعنده أن المسرحيات والقصص نصوص غنائية، تشف عن مشاعر فردية، وقيمتها فى تصوير هذه المشاعر، أما الحدث، وتصوير الشخصيات، والخلق، والوحدة الفنية، وما إليها من خصائص فنية، فلا قيمة لها عنده، وهو فى مقالاته هذه يمثل الطرف المقابل للنظرية الكلاسية حين ترد إليها كل شىء.

أمّا فى وقتنا الحاضر فخاب أمل النقّاد المحدثين فى محاولات السابقين، وكانت كلها تتحرك فى نطاق مذهبى ضاغط، وبدأوا يعاودون البحث من جديد فى مفهوم النوع الأدبى، وسنقف عند قمتين منهما، ويختلفان تماما فى تكوينهما الثقافى، ومذهبهما الفكرى، ومنهج بحثهما، وأفسحا لمفهوم النوع الأدبى مكانا فسيحا من أبحاثهما.

أول هذين العالمين الألمانى **إميل شتايجر**، وتناول القضية فى كتابه «المفاهيم الرئيسية لفن الشعر»، وصدر عام ١٩٥٢، وحاول أن يلتمس فى دراسته أكثر الطرق أمنا لبحث موضوع الأنواع الأدبية، وأدان الأراء التى أثيرت حولها دون أن تعتمد على براهين مقنعة، وتلك التى تناهض التاريخ، وأكّد على أن فن الشعر يعتمد بقوة على التاريخ ضرورة، وعلى تقاليد الأدب شكلا وتاريخا، وهذه المفاهيم

(١) نظرية ديمقراطية نادى بها اليعقوبيون خلال الثورة الفرنسية وأصبحت تطلق على كل مذهب ديمقراطى متحرر.

التقليدية الثلاثة: غنائى، وملحمى، ومسرحى، تقابلها احتمالات أساسية فى قوام الإنسان بعامة، لأن وجوده يدور حول ما هو شعور، أو حدس، أو منطق، سواء فى وحدته أو فى تعاقبه، على نحو ما تنعكس فى طفولته وشبابه ونضجه.

ويحدّد شتايجر ما هو غنائى بأنه تذكار، وما هو ملحمى بأنه ملاحظة، وما هو مسرحى بأنه توقّع، وهذه الملامح المميزة ترتبط فيما بينها بوضوح مع الأبعاد الثلاثة للزمن الوجودى: التذكر يتطلب الماضى، والملاحظة تقع فى الحاضر، والتوقع يتجه نحو المستقبل، أى أن فن الشعر يرتبط بقوة بعلم الكائنات وعلم الإنسان، وتحليل الأنواع الأدبية يدور فى نهاية المطاف حول دراسة شكل الوجود الإنسانى.

وثانى القمتين هو الناقد الماركسى لوكاش، وأظهر على امتداد مؤلفاته اهتماما ملحا بمشكلة الأنواع الأدبية، وكتابه «نظرية الرواية»، وحرره عامى ١٩١٤ - ١٩١٥، وبالتالى فهو من أعماله شابا، يفيض بالملاحظات الذكية حول العناصر التى تسمح بالتمييز بين ما هو قصصى وما هو غنائى، وبين القصصى والمسرحى، وبين الرواية والملحمة، واستلهم فى تأملات شبابه هذه فلسفة هيجل، وفيما بعد أصبحت نظرية كاملة، ذات كثافة وعمق، فى مؤلفه العظيم «الرواية التاريخية»، حيث فرق فى أستاذية ماهرة بين الرواية والمسرح.

كيف نفّرق بين هذين النوعين الأدبيين، طبقا للوكاش؟.

يمكن القول إن المسرحية والرواية بمعناها الواسع تصدران أساسا عن نظرتين للواقع مختلفتين، مما يتطلب بالضرورة اختلافا فى الشكل والمحتوى، ومن جانب آخر علينا أن نأخذ فى الاعتبار عوامل ذات طابع اجتماعى أو ثقافى، كطبيعة الجمهور الذى تتوجه إليه الرواية أو المسرحية، وبناء المجتمع الذى تنمو فيه الأعمال الأدبية، وتترعرع. وصحيح أن كليهما يعرض لشخصيات تجىء فى نص محدد، وتقع فى مكان ما من عصرما، وتحتفظ فيما بينها بعلاقات من الوفاق أو الصراع أو غيرها، وتظهر خلال سلسلة من الأحداث، وكلاهما يمكن أن يقص تاريخا، وهو ما لا يحدث مع القصيدة الغنائية، ومع ذلك، ورغم هذه المشابهات فى الشكل والتعبير الأدبى، يقدمان ملامح تختلف بعمق، سواء فيما يتصل بالبناء الداخلى أو البناء الخارجى.

يضع هيجل «جُمْلِيَّة الغايات» وهى من خصائص السرد والقص فى مواجهة «جُمْلِيَّة الحركة» وهى من خصائص المسرح، والحق أن الرواية تعرض تفاعل الإنسان مع الوسط التاريخى، والاجتماعى الذى يلفه، وفى هذا الشكل الطبيعى من الأدب فإن عرض المناخ يحتل مكانة كبرى، وكذلك الأشياء التى تكوّن عناصر التوسط فى النشاط الإنسانى، وعادات العصر، وجوانب الوجود التافهة، والعوامل الصغيرة التى تميز موقفا ما، وغيرها. واتساع العرض للواقع الموضوعى يفسر لنا كيف تفيض الرواية بالقصص الاستطرادية، والحوادث العرضية، وتستقل ذاتيا نسبيًا، وتتسع بالحدث أو تبطىء به، وتتمثل غايتها فى عرض «الحياة جملة».

وتهدف المسرحية أيضا إلى عرض «الحياة جملة»، ولكن من خلال أحداث إنسانية تتعارض، أى أن محور جُمْلتيها يقوم على الصراع المسرحى، ومن ثَمَّ فإن الوحدة الحقيقية للحدث الدرامى لا يمكن أن تنشأ إلا من «الحركة الجُمْلية»، ومعنى هذا أن الصراع يجب أن يجد تفسيره الشامل فى الظروف التى أنتجته، وفى الصفات والأغراض المتصارعة، ومن هنا فإن كثرة الشخصيات، والأمور العارضة، وهى أشياء تميز الرواية، لا توجد فى المسرحية، حيث ينشأ كل شىء عن متطلبات الصراع الديناميكى، وجو المسرحية متخفّف، والشخصيات الزائدة مُجتثّة، والقصص الاستطرادية والأحداث العارضة ملغاة، وإنما تتصارع الشخصيات الضرورية، وبينها ينمو حدث يقودنا، دون أى انحراف، إلى الصراع.

وقد نَمَّت البنائية ألوانا من الشكلية الروسية، وحاولت أن تحدد الأنواع الأدبية انطلاقا من العناصر البنائية الخاصة بالأبنية اللغوية، غير أن النتائج التى انتهت إليها ليست خصبة على الدوام. وقد حاول العالم اللغوى جاكوبسون فى دراسة هامة له أن يربط بين خصائص الأنواع الأدبية واشتراك وظائف اللغة الأخرى، إلى جانب الوظيفة الشعرية وهى السائدة، ومن ثَمّ فهو يرى أن الملحمة تتركز فى الشخص الثالث، أى ضمير الغائب، وتتطلب وظيفة لغوية قصصية، وأن الغنائية تتجه نحو الشخص الأول، أى المتكلم، فهى تنضم بقوة إلى الوظيفة الشعورية، وترتبط المسرحية بالشخص الثانى، أى المخاطب، وبالوظيفة المحرّضة.

بقى أن أشير إلى أن مصطلح «نوع» فى لغة النقد يعنى المستويات الكبرى من

الأدب، وهى: الشعر الغنائى، والقصصى (الملحمى)، والمسرحى، وأيضا إلى الأنواع التى تتفرع عن هذه مثل: المأساة، والملهاة، والرواية، وغيرها. ولهذا يرى بعض النقّاد المحدثين تجنبا لهذه الميوعة فى المصطلح أن يطلق على الغنائى والقصصى والمسرحى «الأشكال الطبيعية»، وأن يحتفظ بكلمة «نوع» على ما تفرّع منها، فالأشكال الطبيعية تتضمن مفهوما بالغ السعة تتحدد انطلاقا من الخصائص المشتركة بينها، وهى عامة، على حين تمثل «الأنواع» مفهوما أكثر تقييدا، يقوم على العناصر المشتركة سواء فى الشكل الخارجى أو فى البناء الداخلى، والتى يمكن أن تتحقق فى الأعمال التى تنطوى تحت كل واحد من الأشكال الطبيعية، وهكذا نجد أنفسنا أمام مفهومين حصلنا عليهما انطلاقا من مستويين مختلفين للتجريد، وربما كان هذا التمييز مفيدا، رغم عدم شيوعه، لأنه يجنبنا غموض المفهوم وميوعة الألفاظ.

● **الأنواع الأدبية:**

يقسمون الأعمال الأدبية عادة إلى ثلاثة أنواع كبرى: شعر ونثر وخطابة، وذلك طبقا للغاية التى تهدف إليها، فغاية الشعر الأساسية جمالية خالصة، على أن الجمال فى النوعين الأخيرين غاية ثانوية، وأحيانا يجىء عرضا أو مجرد وسيلة، وتحت كل نوع من هذه أنواع عديدة. وهذه الأنواع ورثنا معظمها من العصور القديمة، والقليل منها تكوّن مع الزمن وأضيف إليها فيما بعد.

ولكل نوع من هذه الأنواع الكبرى، أو ما تفرع عنها، هندسته الذاتية وتأليفه الخاص، **فالملحمة** نوع قصصى، وهى موضوعية لا ذاتية، ترسم إحساسات أجنبية عن الشاعر، وتبتعد تماما عن التعبير بضمير المتكلم، وذات إطار واسع للغاية، وتضم بين جوانبها لوحة ترسم حضارة أمة بأسرها، عادات وأخلاقا، إلى جوار القوى الطبيعية والخارقة، والمعجزات، وما لا يألفه العقل، والغزو، والحروب، وباختصار كل القوى التى أثرت فى تكوين شعب ما، ومقدراته، وحظه من الوجود.

أما **الشعر الغنائى**، فعلى العكس من الملحمة، هو فيض من المشاعر الشخصية، وموضوعه ذاتى، ويؤثر الحديث بضمير المتكلم، وميدانه الأحلام والمباهج والآلام، وغايته جمالية خالصة، ولكن ذلك لا يعنى أنه بمنأى عن بقية الغايات تماما، فقد يمجد

الشاعر بطلا، أو يعرض فكرة، أو يدافع عن رأى، أو يخدم مؤسسة، أو يعشق امرأة جميلة، أو يتغزل فى عيون فاتنة، ولكن المهم دائما أن تعلو الغاية الجمالية كل غاية أخرى وتسبقها.

والشكل العادى للشعر الغنائى هو القصيدة، وهى تخضع لموسيقا معينة بحرا وقافية، فى كل اللغات، وذلك هو الفارق الجوهرى بين الشعر والنثر الفنى، ولو أننا نلتقى أحيانا بنثر يعلو حتى يصبح شعرا، وشعر يهبط حتى يكون دون النثر، ومنذ عام ١٩٢٥ ظهرت فكرة «الشعر الخالص»، وأصحابها يرون أن الشعر لا يقاس بالأفكار، ولا بالصور، ولا بالإيقاع، ولا بالألفاظ أو الأصوات، وإنما هو شىء خفى، يدعنا بين آونة وأخرى نمسك بما يقول الشاعر، وحينئذ تصاب الكلمات بالعدوى الشعرية، تتكهرب، وتلتهب، وتأخذ قوة غير عادية، وساعتها نكتشف فعالية الشعر، ونحس بروعته، ولكننا لا نستطيع تحديده، لأنه معجز وفوق العقل.

والشعر المسرحى، عبارة عن عمل وتمثيل، وفيه نلتقى بأشخاص من لحم ودم يتحركون أمامنا، وموضوعه الإرادة الإنسانية فى صراعها داخليا مع العواطف الشخصية أو خارجيا مع الأحداث.

ويحاول **الشعر التعليمى** أن ينظم نظريات علمية أو أخلاقية أو أدبية، ويتناوب فيه الوصف مع الاعتبارات الفلسفية، ولا بد أن يعرف الناظم كيف ينقش فكره فى بيت من الشعر محكم الأطراف.

وفى مقابل الشعر يأتى **النثر**، وتحته أنواع كبرى عدة، يطوى كل نوع منها بدوره أنواعا صغرى، ومن الصعب أن نعطى تعريفا جامعا له، وبحسبنا أن نذكر من أنواعه الهامة والمعاصرة: الرواية، والنثر الفنى، والنثر التعليمى، والرسائل، والتاريخ، وتأتى **الخطابة** نوعا ثالثا أساسيا مستقلا عن الشعر والنثر.

الأنواع الشعرية

● **الشعر القصصي:**

وهو الذي يحكي مغامرات أبطال تاريخيين أو أسطوريين، وتُسمى عادة الملاحم، وتحتوى على أفعال عجيبة، وأحداث خارقة للعادة، والشعر فيها موضوعى، ولو أن الشاعر نفسه لا يمكن أن يتصرف بموضوعية على الدوام، لأنه يحتفى عادة بأبطال شعبه، أو قبيلته، أو دينه، أو الحب الذى يكنّه لهم، أو البغض الذى يحمله نحو أعدائهم، وكل هذا ينعكس فى رسم أولئك وهؤلاء، وأحيانا يستخدم العقدة لأظهار أفكار ومفاهيم شخصية عن العالم كما يحدث فى الملاحم الرمزية والفلسفية.

تقوم الملحمة على حدث، أو أسطورة، أى موضوع يتكون من أحداث متعاقبة، مترابطة فيما بينها، والأجزاء التى تتميز فيها عادة هى: **العرض، والعقدة، والحل**، ومهمة **العرض** أن يبيّن لنا الموضوع فى بضع كلمات، لكى يستطيع القارئ أو السامع أن يتابعه. ويمكن تحديد **العقدة** بأنها المكان من القصة الذى يستحيل فيه أن نرى كيف تنتهى، وذلك حين تتكافأ القوى المتخاصمة وتتوازن، فيصبح معها القارئ، أو السامع فى حيرة من أمره، فلا يدرى فى أى اتجاه يسير الحدث الرئيسى. **والحل**، كما يدل عليه اللفظ نفسه، اللحظة التى ينكشف فيها الموقف المعقد، ويقترب فيها بطل الملحمة من هدفه، وتحظى النظرية التى وضعها الشاعر بالحل.

وإلى جانب الحدث الرئيسى يمكن أن تكون هناك أحداث أخرى ثانوية، واستطرادية، ترتبط بالحدث الرئيسى، والشخصية الرئيسية التى تدور حولها الملحمة تسمى البطل، وكثيرا ما يوضع فى الجانب المقابل له من الصراع بطل آخر. ويتخلل سردَ الأحداث وصفُ الأمكنة، والأشياء، ورسم الشخصيات، وحيّز الملحمة واسع، ولذا تُقسّم إلى أجزاء يطلق عليها أناشيد، ومن الشائع أن يجعل الشعراء المعجزات والخوارق تتدخل فى موضوع الملحمة، مستغلين عقائد الجماعات كمصدر

شعرى، أو مقلدين للمؤلفين الإغريق واللاتين، أو مجرد إبداع خيالى. وتقدم الملاحم الكبرى نظرة واسعة للحياة والعادات والمشاعر والعقائد للشعب الذى تنتمى إليه، ولهذا يرى الرومانسيون أن الملاحم الثلاث الكبرى صورة للحضارات الثلاث الكبرى التى تميزت فى تاريخ الإنسانية، فملحمة مهابهاراتا الهندية، وهى فن رمزى، تكثف حضارة الشرق، والإلياذة لهومير حضارة وفن الإغريق، والكوميديا الإلهية لدانتى الحضارة المسيحية فى العصور الوسطى.

● **الملحمة البدائية:**

وتسمى أحيانا الشعبية، ونقطة البدء فيها حادث تاريخى حقا، أو يظنه الناس كذلك، أو مجموعة من الحوادث يغلب عليها الطابع الحربى، تندهش له العقول، فتحاك حوله الأساطير، ثم تنتهى هذه إلى ما نراها عليه فى الملحمة من نظام، ومبدع هذا اللون من الشعر الشعبُ نفسه، أو جمع من الشعراء الجوّالين[1]، ينشدون قصائدهم، أو يغنونها بصاحبة قيثارة، أو معزف أو قانون، فى قصور النبلاء، وساحات المدن، وهم لا يعبرون عن مشاعرهم الخاصة وإنما عن مشاعر الجماعة التى ينشدونها، وأسماؤهم مجهولة عادة، وحتى جهدهم الشخصى ينتهى بالتلاشى، حين يختلط فى عمل شعراء آخرين يصقلونه، ويتعرض إبداعهم للتعديل باستمرار فى انتقاله من جيل إلى جيل، ويحفظ الناس منها مقاطع أحيانا، وهم بدورهم يغيّرون فيها، يزيدون أو ينقصون، أو يعدّلون، أو يفعلون ذلك كله، وهكذا تأخذ مادة الملحمة فى النمو، إلى أن يجىء شاعر نابغة، فيلتقط إنتاج السابقين، ويعطيه شكله النهائى، كما حدث فى ملاحم هومير، والملحمة الهندية، وفى العصور الوسطى اتسع الغزو، وتعدّدت الحروب، وانبثقت الملاحم الوطنية، فجمع الألمان ملاحمهم حول شخصية «أتيلا»، وأهم قصائدهم «نيبلونجوس»، وجمع الفرنسيون ما اتصل بملكهم شارلمان وصراعه مع المسلمين فى ملحمة رولان، ووجد الإسبان بطلهم فى لذريق القنبيطور، وصاغوا حوله ملحمة السِّيد.

---

(١) عرفنا بهم تفصيلا فى كتابنا: ملحمة السيد، الفصل الخاص بالشاعر الجوال، ط٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣.

إن الملاحم البدائية ليست بداية، ولكنها نهاية، فهى الحلقة الأخيرة فى سلسلة من المحاولات السابقة، ومن التطورات المتتابعة، ومن السهل أن نميّز فى الإلياذة والأوديسة مجموعة من الأجزاء يساوى كل منها تقريبا ما نطلق عليه الآن أغنية، أو نشيدا، أو قصيدة، وكل واحد منها كان يكوّن فى الأصل وحدة كاملة، يقصها المغنى أو القصاص من ذاكرته مصحوبة بآلة موسيقية.

● **الملحمة العالمة:**

الملاحم البدائية، أو الشعبية، كما رأينا، أقدم وأصدق ألوان الملاحم، أمّا الملاحم العالمة، أو المثقفة، أو التقليدية، فقد جاءت تالية لتلك، تقلدها أو تنافسها، تستعير منها الإطار أو الهيكل، والوسائل أو العناصر الضرورية للتأليف، ولكنها ليست موضوعا يشترك فى تأليفه جميع أفراد الشعب، أو يسهم فى صياغته جمع من الشعراء ينتمون إلى مدرسة واحدة، وإنما أصبحت أثرا مستقلا يسوده طابع التفكير العميق، وينظمه شاعر بمفرده، يضيف إلى مواهب الشعر عنده دراية بأصول الفن، وأحيانا إلماما واسعا بمعارف عصره. أى أن ما كان فى الملحمة البدائية إلهاما أصبح فى الملحمة العالمة طريقة متبعة، وخطة مرسومة، وبعد أن كانت تعبيرا عن العقيدة البسيطة الساذجة أصبحت فى أغلب الأحيان مظهرا من مظاهر الصنعة، وزخرفا من أنواع الزينة، وليس من الضرورى أن يحتفظ موضوعها بصلة مع الأساطير التى تكون قاعدة الملاحم الشعبية، وإنما هى أعمال صيغت بتأمل أكثر، وإذا كانت الملاحم البدائية تتفوق دائما فى الروعة، والعفوية، والبساطة، والنضارة، فإن الملاحم العالمة تعكس بوضوح شخصية المؤلف، ويتجلى ذلك فى ألوان كثيرة منها سوف نشير إليها فيما يلى، وإذا كانت الأولى تُقص مصحوبة بالموسيقا فإن الثانية تُؤلف لتقرأ عادة، فهى تتجه إلى القراء لا إلى المستمعين.

وأخيرا فكثير من تفاصيل الملحمة البدائية لا يعتمد على سند من التاريخ، وعلى العكس منه فى الملحمة العالمة، غير أن هذه كثيرا ما تكون نسخة أخرى من الملاحم البدائية أو تقليدا هزيلا لها، فتفقد ما ينبغى أن يتوفر فيها من حيوية ومتعة، وبخاصة حين لا يعرف مؤلفها كيف يظهر أصالته مع هذا التقليد.

والملاحم العالمة فصائل، منها **ملاحم البطولة والفروسية**، وهى أقرب الملاحم العالمة إلى روح الملحمة الشعبية، ولكنها لا تولد فى وهج الأساطير الذاتية للمجتمعات البدائية، وإنما تجىء وليدة المشاعر الوطنية، أو الضغوط الثقافية الواسعة، والنموذج الواضح لها الإنيادة لشاعر اللاتين الأكبر **فرجيل**، وعرف كيف يقلّد هومير اليونانى، من خلال موضوع رومانى، فجمع إلى عظمة الملحمة توترا مأسويا، وحزنا ناعما، وملحمته وطنية، غايتها الإشادة بأصل الإمبراطورية الرومانية، وهو يقل عن هومير من حيث وحدة الملحمة، وترتيب الأفعال، وتقدم الحدث، وقوة التعبير، وحرارة الصياغة، ويفوقه فى تصوير الشخصيات، فهى عنده أرق وأقل قسوة وسذاجة، والديانة أكثر روحية وسموا، وشاعت ملحمة الإنيادة طوال العصور الوسطى المسيحية، وترجمت إلى عدد من لغاتها، وكانت وراء تطور الملاحم نوعًا، من حيث الشكل والمحتوى، لأن كل أمة أوربية حديثة أرادت مع عصر النهضة أن تكون لها ملحمتها العالمة، على نحو ما فعل هومير أو فرجيل، تخلد أمجادها القومية، وتحيى فى أبنائها روح الحماسة والنضال.

أما **ملاحم الفروسية** فظهرت فى أوربا فى القرن الثانى عشر الميلادى، مع شيوع الأساطير البريتانية فى شمال فرنسا، فأثارت الحماسة فى مجتمعات البلاط، وتدور حول غراميات عنيفة متوترة، وعبثية، وفرسان استسلموا لأخطار المغامرة، وحكايات غريبة عن السحر والرُّقى، وفى الوقت نفسه كانت الملاحم الشعبية التى شاعت فى العصر الوسيط الفرنسى حول **شارلمان**، تبتعد أكثر فأكثر عن أصلها البدائى، ذى الطابع التاريخى، لتأخذ شيئا فشيئا شكلا روائيا.

وقد شاعت الملاحم البريتانية، وملاحم شارلمان، فى إيطاليا سريعا، بطريقة مدهشة، ولكن شعراء عصر النهضة الإيطاليين لم يأخذوا روايتها عن المغامرات الخارقة مأخذ الجد، وأعطوها نغمًا ساخرا، وأظهر ملاحم الفرسان عندهم ملحمة «أورلاندو الغاضب»، وكتبها **أريوستو**، (١٤٧٤ ـ ١٥٣٣) وفيها يضل الخيال فى نسيج معقّد من حكايات خيالية مفعمة بالسخرية والفكاهة المبهرة.

وفى النصف الثانى من القرن السادس عشر وجد الشعر الملحمى نفسه فى مفترق طريقين: أن يسير على نهج أريوستو أو أن يستجيب لإعجابه بالإنيادة، فى

الوقت الذى تتطلب فيه حركة مناهضة الإصلاح الدينى اتجاها دينيا، ويرفع النقاد أصواتهم مطالبين بأن الملاحم يجب، على الأقل، أن تقوم على قاعدة تاريخية ثابتة. وقد جاءت ملحمة «أورشليم محرّرة» للشاعر الإيطالى تاسو (١٥٤٤ ـ ١٥٩٥) محاولة تحكيم بين مختلف الاتجاهات، فهى تاريخية لأنها بصدد استيلاء الصليبيين على القدس، ولكن الحدث الأصلى يرتبط مع روايات أخرى من نموذج «أورلاندو الغاضب». وفرسان تاسو لا يهتمون بالحب أو المغامرة، وإنما تدفعهم غاية دينية، غير أن جوهر العمل المسيحى لا يحول بين الشاعر وبين أن يترسم خطى هومير وفرجيل، وكانت «أورشليم محرّرة» آخر ملحمة مثقفة، ذات قيمة، وموضوع بطولى على النهج الكلاسى، وآخر ملحمة فروسية ذات قيمة فنية، ولم تستطع المحاولات التى تلتها أن تنقذ هذا اللون، فسقط فن الملاحم تماما، لأن ظروف المجتمع الحديث، وهو أكثر تحضرّا، ومرهف الحس النقدى، ليست مهيأة لازدهار هذا الشكل من الإبداع.

لم تُستخدم الملحمة فى الاحتفاء بأعمال البطولات فحسب، أسطورية أو تاريخية، وإنما حاولت أن تتناول موضوعات دينية، ففى العصور الوسطى الأوربية فاضت حكايات معجزات القديسين وكراماتهم، وتعبر فنيا عن جمال مفاهيم دينٍ ما، وبخاصة الأحداث الإلهية والمعجزات، وتجىء مختلطة بالطابع البطولى فى الملاحم البعيدة، أو تنهض على أنقاضها، وهى مثالية بطبيعتها، وتتطلب روعة فى الحدث، وتساميا فى الأسلوب، وتحليقا فى الخيال، وغلبة عنصر العُجْب فيها.

لا يتغنى الشاعر فى الملاحم الدينية بمشاعره التقية فردا، ولا حتى بمشاعر الجماعة التى ينتمى إليها، لأن ذلك يصبح شعرا غنائيا، وإنما يحاول أن يسرد المعجزات الإلهية أو يصفها، أو الجانب الموضوعى والجمالى من الدين فى مظاهره التاريخية، أو يجسدّ مفهوما عقيديا فى أحداث خيالية تجعله مثيرا، باستخدام الاستعارات والرموز، ويعرض لأوامره التقية، وعقائده التى يود تعليمها.

قد تكون الملاحم الدينية ذات طابع عقيدى خالص، تُجسّد من خلال الحدث والقصص المفاهيَم الدينية الأساسية التى تشرح غموض ما هو إلهى، مع إشارات مباشرة إلى القدرة الإلهية نفسها، وعالم الآخرة، ونلتقى فيها بنوعين من المظاهر

الدينية، : الوثنية والمسيحية، ومثال الأولى ملحمة **هزيود،** للشاعر الإغريقى القديم، وفيها يعرض لآلهة اليونان القديمة ودياناتها وعقائدها، ويضربون المثل للثانية بالكوميديا الإلهية للشاعر الإيطالى **دانتى** (١٢٦٥ ـ ١٣٢١) وإنْ جاءت هذه مختلطة بالرموز والفلسفة. وقد تكون **موضوعا تاريخيا دينيا،** تسرد معجزات الآلهة، وخوارق الطبيعة، وتأثيرها فى الحياة وفى قدر الإنسان، وتجىء عجائب المعجزات الإلهية مختلطة بما هو إنسانى، فتجعل الملاحم الدينية ذات صلة وثيقة، وشبها كبيرا، بعجائب الحدث فى الملاحم البطولية، والمثل النموذجى لها «الفردوس المفقود»، للشاعر الإنجليزى **ملتون** (١٦٠٨ ـ ١٦٧٤) وهى تدور حول الخطيئة الأولى، وسقوط الملائكة المتمردين، وفى الأدب الإسبانى نلتقى بملحمة «كريستيادا» للراهب **دييجو دى أوخادا** (١٥٧٠ ـ ١٦١٥) وتدور حول حياة المسيح وموته، وفى الموضوع نفسه كتب الشاعر الألمانى **كلوبشتوك** (١٧٢٤ ـ ١٨٠٣) ملحمته مزيادا.

وتجىء **الملحمة الفلسفية** تعبيرا فنيا عن المفاهيم الكبرى، المتصلة بالكون، ومصير العالم، وتتجسم رمزا ومجازا فى حدث مدهش أو خيالى، والجانب الأكبر من مشكلات الحياة المعاصرة ينعكس فى هذا النوع بخاصة، وهو جديد نسبيا، ولم يعرفه القدامى، ويقوم أساسا على تنمية حدث مدهش، يتضمن المفهوم الفلسفى الذى تلخصه الملحمة مجازا، أو من خلال شخصيات فيه، وتطل مشكلات الإنسانية من خلالها، وهذا الأسلوب الفنى، متمثلا فى تنمية الاهتمام وجمال القصيدة، هو الذى يميز هذا النوع من الملحمة عن الشعر التعليمى الذى يقدم معلومات فلسفية بدوره، تجىء بطريقة مباشرة، وتجعله أدنى بكثير فى المجال الجمالى. والمثل الواضح لهذا اللون ملحمة فاوست للشاعر الألمانى **جوته،** ويمكن أن نعد منها «الملكة ماب وأليستور» للشاعر الإنجليزى **شيلى،** و «سقوط ملاك» للشاعر الفرنسى **لامرتين،** و«شيطان العالم» للشاعر الإسبانى **إسبرونثيدا،** (١٨١٠ ـ ١٨٤٢).

أما **الملاحم الرمزية فهى،** كما يشير إلى ذلك اسمها، تدور حول حدث ذى معنى مجازى، ومتنوعة جدا، موضوعا وأعمالا وأحداثا، فقد تكون **دينية** خلقية، كما فى **ملحمة** Psychomachie **للشاعر اللاتينى برودنس** (٣٤٨ـ ٤١٥م)، **وهى تدور حول**

الصراع بين الخير والشر فى نفس الإنسان، وقد تكون **غرامية** كما فى ملحمة «رواية وردة»، وتعود إلى القرن الثالث عشر، وجاءت فى قسمين، الأول منها ينسب إلى **جيوم لوريس**، المتوفى حول عام ١٢٣٦، وفيه يحاول العاشق أن ينال حب فتاة، فرمز لها بوردة فى حديقة، وجعل الدخول إليها صعبا، أما القسم الثانى فهو من عمل شاعر آخر يُدعى **جان مينج** (١٢٧٥ ـ ١٢٨٠) وهو لون من الهجاء التعليمى. وهى خلال ذلك تصور أفكار العصر وعاداته، وتسخر بقوة وفى حرية من كل السلطات، علمانية أو دينية، وتتعاطف فى كل خطوة مع أى إصلاح اجتماعى، أو سياسى، أو ثقافى.

وهناك **الملاحم الساخرة**، تختفى وراء الإيقاع العالى لشعر البطولة، وتعرض لموضوعات لا معنى لها، وتثير السخرية والفكاهة، وتعود إلى أصول بعيدة، ولو أن الذى وصلنا منها قليل، فهناك ملحمة ظلت تنسب إلى **هومير** زمنا طويلا، وتصوّر حربا طاحنة بين الضفادع والفيران، وتجىء هذه الملاحم فى شكلين مختلفين: **بسيطة** هزلية، تصور التناقض الساخر فى موضوع من خصائص ملحمة البطولة، وغايتها الإضحاك، وأخرى **معقدة** تتخذ من التناقض الساخر طريقا للهجاء، والضحك من المثل الأعلى لعصر انتهى وتتغنى به ملحمة بطولية، ومن هنا يبدو لنا الفرق بينهما واضحا فى الهدف، فغاية الأولى تقليد ساخر لغاية غير ذات أهمية، باسمة وبهجة، على حين أن الثانية على النقيض، تستخدم التقليد لغاية نقدية جادة، فهى شكل حقيقى لما يمكن أن ندعوه **الملحمة الهجائية**. ونلتقى بالشكل الأول واضحا فى ملحمة الكاتب الإسبانى **لوبى دى بيجا**، «صراع القطط» وهى سخرية لطيفة من عاطفة الحب، وفيها يسرد بأسلوب شاعرى سهل خطوب الدهر وتقلباته، والصراع الحانق المغيظ بين قطين يتصارعان على حب قطة جميلة، ونلتقى بالشكل الثانى فى «ملحمة الثعلب»، وظهرت فى شمال فرنسا فى منتصف القرن الثانى عشر الميلادى، ونالت شهرة واسعة، وواصلت سيرها مع الزمن، وعلى امتداد مئتى عام عانت من الإضافات والحذف والتعديل، وألهمت شعراء كثيرين جاءوا بعدها، وهى برجوازية فى جوهرها، وأبطالها يحققون غايتهم بالقوة والشجاعة، وتستخدم أسماء الحيوانات دائما، وتجىء هادفة أحيانا وذات معنى، ومن خلال التناقض الساخر تنتقد بشدة المثل العليا للفروسية والبناء الاجتماعى فى العصور الوسطى.

وهناك **الملاحم الصغرى**، وتضم القصائد القصيرة نسبيا، قصصية أو وصفية أو حوارا، وتتميز بتوتر موضوعى أقل قوة مما هو فى الملحمة، وتلفها ظلال غنائية، وأشكالها متحررة أسلوبا وتعبيرا، وهى تمثل مجموعة مستقلة عن الإطار العام لشعر الملحمة، وتنم عن ميل إلى النماذج الغنائية، دون أن تصبح غنائية بالطبع، وتشمل: الرومانث الملحمى، والحكاية الشعرية، والأسطورة، والقصيدة الملحمية، وكلها ذات صفات محلية صارمة، وقليلة الهجرة خارج حدودها القومية، وصعب أن يمسك الباحث بحركة سيرها، إن وُجدت، ولا تعنى المقارِن إلا من بعيد جدا، ومن ثَمَّ آثرت أن أترك دراستها لمكان آخر.

● الملحمة فى الأدب العربى:

مع بداية اللقاء بين الأدب العربى المعاصر والآداب الأوربية فى ماضيها أو حاضرها، انبثقت بالضرورة ألوان من المقارنات، تقع عرضا أو مقصودة، غايتها أن تعرف: ما الذى عندهم ولا نملكه، وعندنا ولا يملكونه، أو مشترك بيننا. وهى قضايا اشتد الجدل حولها، وإنْ لم يحكمه منهج علمى واضح ومحدد، وإنما صدر فيها كل طرف عن ثقافته ومزاجه ومعتقده السياسى أو الدينى، وسلفيته أو قابليته للتطور، وانطوائه على ما عنده أو تطلعه إلى ما عند الآخرين، يطلبه ويتغذاه ويتمثله، ثم يبعثه خلقا جديدا، ومضى كل فريق مع ما ارتآه حقًّا ونافعا، يدافع عنه بقوة وحماسة، وكان الحوار أحيانا يعنف وبصخب، يخدش ويدمى، وذهب الزمن بترهاته، وأبقى على طيِّب ثماره، فأفادت عمليا فى تطوير الأدب وتاريخه ونقده.

كانت الملحمة نوعًا أدبيا أول وافد جديد، بعد المسرح، فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، فقريبا من هذا التاريخ اقترح **يعقوب صروف** صاحب مجلة المقتطف على **سليمان البستانى** (١٨٥٦ ـ ١٩٢٥) وكان أديبا رحّالة متبحرا فى عدد من اللغات، ويتردد على مصر كثيرا قبل أن يتخذها مستقرا ومقاما عقب ثورة ١٩١٩، أن يترجم الإلياذة لهومير إلى اللغة العربية، وهو أمل كان يراود المثقفين فى تلك الأيام، لما تتمتع به من شهرة عريضة فى كل اللغات الأجنبية، وكانت حركة الترجمة القديمة التى نمت فى عصر المأمون فى القرن الثالث الهجرى قد أدارت ظهرها للأدب اليونانى جملة، لأنه فيما يقول **أحمد بن فارس** مشيرا إلى الشعر

اليونانى ومتعاليا: «وادّعوْا مع ذلك أن للقوم شعرا، وقد قرأناه فوجدناه قليل الماء، نزر الحلاوة، غير مستقيم الوزن».

بدأ **سليمان** الترجمة عام ١٨٨٧ وهو فى مصر، وشجعه على المضى فيها **جمال الدين الأفغانى**، وبدأ العمل من خلال اللغات الإنجليزية والفرنسية والإيطالية، وهو يجيدها كلها، ولما تبين له تفاوتها درس اليونانية، لتكون ترجمته من الأصل نفسه، وأتمها شعرا فى العربية، كما هى فى الأصل، وأمضى فى هذا ثمانية عشر عاما، وظهرت مطبوعة فى القاهرة لأول مرة عام ١٩٠٤. وقدّم لها ببحوث مستفيضة عرض فيها للمشكلات والقضايا الفنية والتاريخية المتصلة بها، وعتب على العرب الأوائل أنهم أهملوا ترجمتها، وراجع فى ذلك كثيرا من الكتب العربية والإفرنجية فى الشعر والأدب والتاريخ، وتضمن هذا الشرح مثلا نحو ألف بيت من الشعر لمئتى شاعر عربى، بين جاهلى ومخضرم وإسلامى وعباسى، قالوا فى مثل معانى الإلياذة أو حوادثها، واشتمل على طائفة حسنة من أساطير العرب وعاداتهم وأخلاقهم وآدابهم فى بداوتهم وحضارتهم.

وبهذا فتح الطريق أمام ترجمة ملاحم أخرى، فقام **وديع البستانى** بترجمة ملحمة «مهابهارتا» الهندية شعرا.

ولأن نهضتنا الحديثة قامت على دعامتين: بعث القديم فى أزهى عصوره، وتمثّل الجديد فى خير حالاته، مترجما أو فى لغته الأصلية، التقى على الساحة الأدبية فى تلك الأيام ملاحم مترجمة، مثيرة وملهمة ومنظومات تاريخية عربية قديمة كانت مجهولة حتى يومها، ولأنّ عصر الإحياء والنهضة من بعده اتسم بتمجيد البطولات العربية، والنماذج الإسلامية العالية شعرا، نظم **حافظ إبراهيم** (١٨٧٠ ـ ١٩٣٢) ملحمته العمرية عن الفاروق عمر بن الخطاب، وأنشدها من فوق مدرج وزارة المعارف المصرية بدرب الجماميز، فى مساء يوم الجمعة الثامن من فبراير عام ١٩١٨، أى قبل عام واحد فقط من ثورة ١٩١٩، وبعده بشهور ثلاثة تقريبا، ومن فوق مدرج الجامعة المصرية أنشد **عبد الحليم المصرى** (١٨٧٧ ـ ١٩٢٢) ملحمته عن أبى بكر الصديق، وبعد عام وشهور أنشد **محمد عبد المطلب** (١٨٧٠ ـ ١٩٣١) قصيدته العلوية فى بطولات الإمام على، وألقاها فى ٧ نوفمبر ١٩١٩ فى الجامعة

المصرية، فى حفل حاشد رأسه الشاعر **إسماعيل صبرى**، وكان للشعراء ما تمنّوه وألمحوا إليه، فبعد أيام من قصيدة عبد المطلب اشتعلت ثورة ١٩١٩ العظيمة، وتحرّك التاريخ...

أما أمير الشعراء **أحمد شوقى** فكان فى منفاه فى الأندلس، وهناك نظم قصيدته «دول العرب وعظماء الإسلام»، استوحاها من قصيدة ابن عبد ربه فى تاريخ فتح الأندلس وأحداثه وأمرائه حتى يومه، وقبلها كان قد نظم مطولته الهمزية فى أمجاد مصر وحضارتها على مرّ القرون.

وكل هذه القصائد جميلة، وتلقاها عامة الأدباء والشادين مبتهجين، ومع ذلك فهى تعرض لأحداث تاريخية حقيقية، صيغت فى قصائد أقرب إلى الغنائية منها إلى الملحمية، وإن طالت عن المعهود فى مثلها، ولكنها أبعد ما تكون عن الملحمة موضوعا وحجما وبناء، وإنما حبّبها إلى الناس يومها موسيقاها الشجية، وأنها تعزف على إيقاع يستجيب لمشاعر النفوس الثائرة، المتشوقة إلى التضحية والكفاح من أجل الاستقلال، وتبحث عن البطل النموذج فى تاريخها، تتخذ من شخصه مثلا ومن سيرته قدوة.

ظهرت هذه القصائد المطوّلة تحمل اسم ملاحم أحيانا، فأدى ذلك إلى لون جديد من الصراع بين السلفيين والمتغرّبين، يمضى رفيقا ليّنا أحيانا، وصاخبا هادرا أحيانا أخرى، ويدور حول العرب والملاحم، فهناك من يرى أن العرب وقعوا عليها إبداعًا فطريا شأن غيرهم، وبخاصة فى المنظومات التاريخية التى أشرنا إليها، على حين يرى المتعمقون فى الثقافات الأجنبية، وهم يعون حدود الملحمة جيدا ويعرفون خصائصها وما به تكون، أنها لا توجد فى شىء مما أبدع العرب، فنفى **طه حسين** فى كتابه «فى الأدب الجاهلى» أن يكون العرب قد عرفوا شعر الملاحم، لأن ما يدعى كذلك: «لا يعتمد على ذكر الأبطال والحروب ليس غير، وإنما هو يعتمد على ذلك وعلى أشياء أخرى، منها اللفظى ومنها المعنوى، فهى فى لفظه طويل مسرف فى الطول، تبلغ القصيدة من قصائده آلافا من الأبيات، وهو فى لفظه مقيد بألوان من اللفظ والموسيقى، وهو فى معناه يذكر الحروب والمحن وبلاء الأبطال فيها، ولكنه يذكر الآلهة ويستوحيهم ما يريد أن يقول، ثم هو فى معناه اجتماعى

يُفنى شخصية الشاعر فناء تاما أو كالتام، فى الجماعة التى يصفها من جهة، والجماعة التى ينشدها من جهة أخرى، وليس فى الشعر العربى شىء من هذا».

والحق أننا إذا أردنا ملاحم كاليونانية فالعربية لم تعرف هذا اللون، وليس نقصا فى عبقريتها ألّا تعرفه، لأن الأدب فى أنواعه وأساليبه وموسيقاه لا يُنسخ، وإنما يجىء صدى وأصيلا لما يعتمل فى أعماق أهله، فى صراعهم مع أنفسهم، أو مع العالم حولهم، ومتأثّرا بأمزجتهم وبيئتهم وثقافتهم وعقائدهم، وعلاقاتهم بعضهم ببعض، ولا يستطيع أحد القول بأن العرب هم اليونان، أو مثلهم، أو قريبين منهم فى ما ألمحنا إليه.

ومع ذلك، قد يتقارب ما بين الأمم فى الأدب على غير سابقة لقاء أو استعارة، وقد تقع أمة على ما عند غيرها، نوعا أو شكلا أو أسلوبا، فتستعيره، تأخذه وتبقى عليه كما هو، أو تخضعه لغاياتها، وتسمه بطابعها، وتكيّفه وفق هواها ومناخها، وفى ضوء هذا، يمكن أن نقول فى نظرة أبعد وأعمق، إن العرب لم يديروا فى جاهليتهم ظهورهم كلية لشعر قصصى يلتفت إلى الماضى، ويتجلى ذلك على نحوما فى المعلقات، فهى تتكامل فى جملتها، وبخاصة ما ارتبط منها بأيام العرب، وهى كثيرة، وسجّلوا منها المهم على الأقل فيما تركوه لنا من معلقاتهم وكبريات قصائدهم.

إن الشعر العربى، والجاهلى منه بخاصة، لم يكن غنائيا كله، وإنما عرف لونا من الملاحم لا ينقصه غير الطول، ونجد نواته فى **المعلقات**، فى جانب منها على الأقل، لأن بعضها كان **فرديا** يجرى فيها أصحابها مع أهوائهم، ويصفون ما يتصل بذواتهم، من شجاعة ولهو، وغزل وقنص، وفخر واعتزاز، كمعلقتى امرئ القيس وطرفة مثلا، وبعضها الآخر كان **جماعيا**، يدور حول هموم الجماعة، أو القبيلة وما عانته فى حقبة معينة، من حروب وصراعات، وبلاء وهزيمة، أو أمجاد وانتصارات، ومثل هذه المعلقات هى التى نجد فيها نواة الملاحم. فحرب داحس والغبراء، بين عَبْس وذبيان استغرقت زمنا طويلا، واستنفدت جهدا كبيرا، وسجلتها أكثر من قصيدة، وحولها تدور معلقتا **زُهير وعنترة**، فهما قصيدتان لموضوع واحد، يسردان وقائع الحرب، أسبابها وأحداثها، كلٌّ من جانبه بأسلوبه، فعناصر الملحمة الأساسية موجودة، ووجوه الشبه ملحوظة، لولا طولها عند هومير، وقصرها فى المعلقات.

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن حروب بكر وتَغْلِب المتعدّدة، وقصصها الدامية، وكيف دامت أربعين حولا، وسجل كثيرا من مُلاحاتها **الحارث بن حِلِّزة** في معلقته، وأكملها، أو أتى على ما أغفله منها، أو إذا شئت الدقة، على الجانب الآخر من صورتها **عمرو بن كلثوم**، في قصيدة غاضبة، لم يبدأها بغزل كسائر قصائد عصره، ولم يقف بالأطلال يتأملها ويناجيها، وإنما يذكر في بدايتها امرأة تجافى وتقاطع، وهي غنية بالوقائع التي لو ذكرت بشيء من التفصيل لكانت قصًّا عظيما لأيام العرب، وسجلا حافلا لوقائعهم، وقد رآها **كوسين دي برسيفال**، المتوفى ١٨٣٥، إليـاذة العرب، يقول:

«فيها تصوير صحيح لحياة العرب في الصحراء، وكأن الزمن لم يعمل في تغيير شيء من العادات والتقاليد فيها، من كرم الضيافة، وحب الانتقام، ونوازع الغرام، ودوافع الحرية، وحب الغلبة، والإحساس الطبيعي بالشعر، وكل ذلك موصوف وصفا حقيقيا، فقصص الحروب العربية القديمة قريبة من القصص الهوميري، وفيها الوقائع التاريخية في الجاهلية، ومعظم الأحداث التي قام بها شجعان العهد القديم، وصيغ كل ذلك في أسلوب جميل متنوع، يبلغ أحيانا درجة السمو، وكل ما فيها مرسوم رسما قويا، يستند إلى روح فنية عالية، وفي الحق لا يسعنا إلا أن نقول إنها إلياذة العرب».

صحيح إن الطول من خصائص الملاحم الأوربية قديمها وحديثها، غير أن هذا أصبح لها بعد أن نضجت، ولم تكن كذلك في البدء، وإنما تضخمت مع الزمن، فإذا تجاوزنا الطول إلى الإيمان بالقوى الغيبية، وجدنا لها صدى في الشعر الجاهلي أيضا، وما الهجاء في أصله إلا استنزال اللعنات وغضب الآلهة على القبيلة المهجوة، وإن لم يصلنا شيء منه، إلا أن الحياة البدوية كانت تفرضه بما فيها من آلهة وأصنام، وقرابين وكُهّان، بيدهم هبة البركة، وصب اللعنة، لأنهم متصلون بعالم غير العالم الذي نعيش فيه، ويشير القرآن إلى هذه المعتقدات، من اتصالهم بأخبار السماء، واتصالهم بالجن الذين يخطفون الخطفة ويتبعهم شهاب ثاقب، وكل شاعر يتصور أن له قرينا من الجن يملي عليه ما يقول، وكان الشاعر يومها أقرب إلى العرّاف منه إلى الفنّان، وكلمة شاعر تعني أنه عارف بالسحر، والأسرار الروحانية، وعلى صلة

بقوة غيبية، ويحدِّثون أن **تأبّط شرًّا** الشاعر كان يعاشر الجن ويحادثهم، ويتردد فى قصائده ذكر الجن وأبناء الجن، وأنه لقى الغول فقتلها، وأن أمه كانت تؤخِّذ بوله، أى ترقيه، إذا غزا، وأن **الشنفرى** كان عدّاءً يسابق الفرس الجامح، ويطلق السهم فيصيب ما بين عينى الرجل، وقتل بهذه الطريقة تسعة وتسعين رجلا، وأكملت جمجمته، بعد أن مات، قتل الرجل المئة، حين ركلها أحد أعدائه، فأصابته منها شظية أردته قتيلا، وكلاهما أمر خارق، إن لم يكن فى مستوى خوارق الملاحم اليونانية فهو يقرب منها.

وفيما يتصل بالوحدة، ومع التسليم باستقلالية البيت إجمالاً فى القصيدة العربية، يلحظ الدارس للمعلقات أنها متوفرة فى المعانى والوقائع، وترتبط فيما بينها على نحو ما، وقد نجد فى المعلقة فجوات تمكن معها الرواة من إقحام أبيات ليست منها، ولكنها تتلاءم وروح القصيدة، وتسايرها فنيا، فى الحبكة وعقد الصلات، واتصال المعنى.

ويقولون أيضا: إن الملحمة ليست فى غرائبها ووحدتها وطولها فحسب، وإنما فى إحداثها كذلك، وإن الشعر العربى القديم تنقصه هذه، وأن ذلك يؤدى بدوره إلى غيبة وحدة الموضوع، لأن الأحداث تعقد الصلات فيما بينها بطبيعتها، فإذا قلّت وهنت الروابط، والقصيدة العربية موزعة، مهما طالت، بين الغزل والخمر، والوصف، أمّا الحدث الذى يدور حوله الموضوع فمهمل، والملاحم الأدبية الحقة، لها شخصية تدور عليها، وموضوع تستقل بوصفه، وفكرة تدور حولها بقية الأفكار.

وهو اعتراض وجيه. ولكن: أليست حروب العرب وأيامهم، وما جرى فيها، أو سجله شعرهم من آثارها وتأثيرها، حدثا؟. ألم تكن الحرب بين طروادة وأثينا موضوع ملحمة الإلياذة، والحروب الصليبية موضوع ملحمة «أورشليم محررة»، وما بين الفرنجة ومسلمى الأندلس فى القرن الثامن الميلادى موضوع ملحمة رولان؟. وحروب العرب شىء قريب من هذه الحروب إن لم تكنها فى صورتها الدقيقة، وفى شعرها، لا فى غيره، نجد اهتمام الشاعر بالجماعة، وفيها يمكن، أو يجب أن نتعرف على عناصر الملحمة.

غير أن أدباء النصف الأوّل من هذا القرن لم يفكروا على النحو الذى سلف،

وكان ردّهم على المنكرين لوجود الملاحم فى الأدب العربى نظرية واتجاها، العمل على إيجادها واقعا وفعلا، فدعا الكاتب الإسلامى **محب الدين الخطيب**، صاحب مجلة الفتح، شعراءنا لكى يسهموا فى هذا المجال، واقترح على الشاعر **أحمد محرم** (١٨٧١ ـ ١٩٤٩) فى عام ١٣٥٣ هـ = ١٩٣٤ م، أن يضطلع بالأمر، بعد أن حاول إقناع شوقى به، على أن ينظم فى كل مفخرة إسلامية قطعة شعرية، ويمكن فيها بعد ترتيبها تاريخيا، فيتألف من مجموعها، مهما اختلفت أوزانها وقوافيها، إلياذة إسلامية، ثم ذكّره بما عند اليونان فى وثنيتهم، وبما قام به الفرس بعد ذلك، وعتب على أن «أكثر شعرائنا مشغولون بجسد المرأة، ومصروفة عقولهم عن الخير، وهم يسرقون من دواوين شعراء الإنجليز، فليس عندهم وقت لمراجعة دواوين العرب والإسلام، وقراءة ما بين سطوره، واستنباط المفاخر من أصعب مواقفه».

صادف الاقتراح هوى فى نفس **أحمد محرم**، وكان مؤهلا للأمر بطبيعته، ثقافة ومزاجا واتجاها، فنظم منها خمسة آلاف بيت، جاءت فى ست وأربعين ومئة قصيدة، واستغرق فيها خمسة عشر عاما، شغلت ديوانا من أربعة أجزاء، ظل مخطوطا إلا من فقرات نُشرت فى الصحف، فى مناسبات مختلفة، إلى نُشِرَ عام ١٩٦٣، بعنوان: «ديوان مجد الإسلام أو الإلياذة الإسلامية».

ورغم طول الديوان فإن إطلاق اسم ملحمة عليه من قبيل التجوّز، وأية مقارنة بينه وبين إلياذة هومير لا أساس لها، رغم أن الشاعر المصرى تأثر على الأقل فى الاتجاه بالشاعر الإغريقى، وكان على أيامه معروفا ومدروسا، شخصية وملحمة، لأن أحمد محرم لم يحرص على أيٍّ من الصفات الفنية التى يجب أن تتوفّر فى الملحمة، من وحدة فنية قصصية وحروب، وإنما هى مجرد تسجيل لمفاخر العروبة والإسلام، فى لوحات فنية رائعة، تكون نماذج للشباب ومُثُلا، التزم فيها الشاعر صدق التاريخ، وتقيّد بحقائقه، فلا أساطير ولا آلهة ولا خوارق، ولا تقدم عملا مترابطا يتطور وفق خطة معينة، ولا يحرص على التسلسل التاريخى للأحداث، وإنما هى مجموعة من القصائد، تجلّت فيها شاعرية أحمد محرم، وقعًا جميلا، ونغمًا أخّاذا، وأفكارا تستحوذ على أفئدة المسلمين.

وأوسع طولا، وأشد وحدة مما صنع أحمد محرم، «ملحمة أهل البيت»، لشاعرهم

المعاصر **عبد المنعم الفرطوسي**، وجاءت فى خمسة وعشرين ألف بيت، من بحر واحد، وقافية واحدة، وحركة روى واحدة، ونشرها للمرة الأولى عام ١٩٧٧ ـ ١٩٧٨، وأتى فيها على جوانب من العقيدة الإسلامية، وحياة النبى ﷺ، وأهل بيته رضوان الله عليهم، وفيما عدا هذه القضايا لا تختلف عن ملحمة الشاعر المصرى فى شىء.

والملحمة نوع شعرى، ومن ثم لا تدخل فيها القصص النثرية المطولة وإن كانت مادتها الحروب، وتدور حول أبطال، وتتصف بشىء من الخوارق، مثل سيرة الهلالية، وعنترة، والظاهر بيبرس، والزير سالم، ولا يمكن أن نعدّها تطورا، كما تطور المسرح فيما بعد، فلم يكن بين أيدى أصحابها وصانعيها ملاحم شعرية احتذوها، وطوّروها، وخلّفوها وراءهم لسبب أو لآخر.

● **الشعر الغنائى:**

وهو الذى يعبر عن مشاعر الشاعر وخياله وأفكاره، ويدفع بعالمه الداخلى خارجا، ومن ثم فهو الجنس الشعرى الأشد ذاتية وتفرّدا. فالشعر الغنائى منطو على نفسه تماما، يوشك أن يكون معزوًلا عما يحدث فى الخارج، ولكن الشاعر كثيرا ما يستلهم المشاعر تحركها فى أعماقه موضوعات وأحداث خارجية، والطابع الذاتى للشعر الغنائى لا يعنى فردية خالصة، لأن الشاعر عضو فى جماعة، إنسانية أو دينية أو قومية أو طبقية، أو من أى طراز آخر، ومن ثم قد يجىء إبداعه تعبيرا عن مشاعر جماعية.

يتميز الشعر الغنائى بالنسبة للاجناس الشعرية الأخرى باختصاره، وهو ما يلحظ حتى فى القصائد المطوّلة، وبالمرونة، وأنه يجىء وليد احتدام خيالى أو عاطفى، دون أن يخضع لخطة صارمة، غير ما تتطلبه قواعد الفن العامة، وكلمة «غنائى» تعنى أنه كان يُغنَّى قديما وحتى يومنا، فى صورته المثقفة والشعبية بخاصة، عند العرب وعند غيرهم، ولو أن الصلة التى تربط الشعر إلى الموسيقا والغناء انفكت من زمن طويل، وأصبحت القصائد تبدع لتقرأ أو تنشد.

جاءت القصيدة الغنائية فى الترتيب التاريخى تالية لشعر الملاحم، لأن ازدهارها

يتطلب مجتمعًا لا يهتم بالمغامرات الحربية، ويُعنى بجوانب، ولو أنها أقل عظمة، أقل بدائية فى الحياة الإنسانية وأشد تحضّرا، ولقد صادف ازدهار الشعر الغنائى الإغريقى فى القرنين السادس والسابع قبل الميلاد سقوط شعر الملاحم، أما فى أوربا العصور الوسطى فقد شاع شعر الملاحم فى الأوساط الشديدة البداوة، والأقل تحضرا، ومع بداية عصر الإقطاع وُلد الشعر الغنائى على يد شعراء التروبادور بتأثير الشعر الأندلسى، فوق عتبات بلاط الأمير، يتغنّى بالمرأة، ويغنى للحب، وتمتزج فيه الرغبة بالخشوع، والإعجاب بالفناء فى ذات الحبيب.

ومع الرومانسية أصبحت القصيدة الغنائية أكثر استقلالا، وأوضح شخصية، وأكثر تلوّنا، ولم تقف عند الأشكال القديمة الصارمة، وقلّت القصيدة القديمة المتأمِّلة والمطوَّلة، دون أن تختفى، تجىء كيانا واحدا متماسكا، أو مجموعة من الإبداعات المستقلة فيما بينها، ولكن يجمعها إطار واحد، وحلّت مكانها الأبيات القصيرة، تجىء عفو الخاطر، لتعبر عن مشاعر اللحظة، وبقى أن نشير إلى أن الشعر العربى، وهو غنائى فى جملته، أقدم تاريخًا، من أى شعر آخر معاصر، لقد بدأ رحلته منذ أكثر من خمس مئة وألف عام، فى تاريخ نعرفه يقينا، أو قريبا من اليقين، ولم تتوقف حركة سيره، صعودا وهبوطا، تحت أى سبب، حتى يومنا هذا[٢].

* * *

ثمة ثلاث خصائص جوهرية تتجلى واضحة فى الشعر الغنائى: غلبة العنصر الذاتى، والتوتر الصادق، والخيال عنصرا جماليا مفضلا.

وإذا كان الشعر الغنائى صدى حياة الشاعر الداخلية، وهى واسعة ومعقدة وثرية جاء موضوعه ومحتواه أكثر ثراء وتنوّعا، لأن المشاعر الإنسانية لاحدّ لها، من الحب والبغض، والبهجة والألم، والأمل والمعاناة، والطموح والإخفاق والحماسة والإحباط، والحنان والقسوة... إنه باختصار يطوى تحته كل ظلال الفكر والشعور فى متفاوت درجاتها، من الخفقة الأكثر نعومة وقصرا إلى الهيجان الأشد جموحا وامتدادا، ومن هنا اختلف بناء القصيدة الغنائية جوهريا عن بناء القصيدة الملحمية، فى الخطة والحدث والشخصيات.

---

(٢) د. الطاهر أحمد مكى، الشعر العربى المعاصر، ص ٧٥، ٧٦، ط ٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦.

فالقصيدة الغنائية لا تحتاج إلى خطة، لأن التنظيم القاسى، المعدّ سلفا، يصطدم مع العفوية التى تجىء وليدة الحماسة والشعور فى كل شعر ذاتى، والخطة الصارمة ليست لازمة فيه، لأنها من خصائص العناصر الخارجية ممثلة فى الحدث والوقائع، وهى لا توجد، أو توجد قليلا جدا، فى الشعر الغنائى، ولو أن ذلك لا يعنى بداهة أنه يفتقد الوحدة، فهى موجودة فعلا، ولكنها ليست فى قوة وحدة الشعر الملحمى وكمالها، غير أن وحدة الشعر الغنائى تتمثل فى الكيفية التى تنعكس فيها روح الشاعر، أكثر مما هى ضرورة شكلية فى التأليف فى النواة الموحية لفكره وشعوره، متركزة فى بؤرة الظلال والجوانب التى تتضمنها القصيدة.

والحدث والشخصيات غير ضروريين فى الشعر الغنائى، وحين يوجدان أحيانا، فى بعض ألوان منه على قلة، يضفيان على القصيدة الغنائية ملمحًا متميزا يخرج بها عن هذا النوع، وإن لم ينته بها كلية إلى الشعر القصصى، وإنما يجعل منها بين بين، فيكون لنا معها القصيدة الغنائية الملحمية، كما أشرنا من قبل. وفى هذه الحالات الاستثنائية يعبر الشاعر الغنائى عن حالته الشعورية خلال حدث أوّلى فى شكل قصصى، أو وصفى، وحتى حوارىّ أحيانا، والأشكال القصصية أو الوصفية أكثر ترددا من الحوارية فيما هو غنائى[٣]. ويكثر استخدام الوصف فى القصائد الغنائية التى تتجه نحو الطبيعة. فالشاعر الغنائى يعرض أفكاره ومشاعره مباشرة دون حاجة إلى أن يجسمها فى حدث، وإنما يعرضها بواسطة الصور، وهذه تمثل بالضرورة العنصر الجمالى الأول الذى يميز القصيدة الغنائية، وَمن ثَمَّ فإن بناءها يمكن أن يقوم على عرض، أو فى شكل، بليغ مباشر، يتخذ من الخيال عنصرا أساسيا.

يمكن تقسيم الشعر الغنائى، من ناحية **المضمون** أو **الشكل**، فالأول يتجه نحو الموضوع، والثانى نحو طريقة التعبير، وهذه تعكس ملامح الشعر الغنائى الخاصة بوضوح، وأى تقسيم للموضوعات لا يمكن أن يكون كاملا أو نهائيا، لأن المشاعر التى تدفع إلى قول الشعر الغنائى لا نهاية لها، ولكن يمكن أن نلمح من بينها ثلاثة اتجاهات رئيسية: الشعر الدينى، وشعر الطبيعة، والشعر المتصل بالإنسان نفسه.

والشعر الدينى أقدم ألوان الشعر الغنائى، لأن الشعر نفسه وُلِدَ فى رحاب

---

(٣) يتجلى ذلك واضحا فى قصيدة نزار قبانى «غرناطة» انظر المصدر السابق ٣٤٣، وفى قصيدته «قصة قصيرة» انظر كتابنا: القصة القصيرة: دراسة ومختارات، ص ٣٠٢.

الدين، وقد نظم اليونانيون أناشيد يتغنون فيها بجلال آلهتهم لم يبق منها سوى فقر لا تكفى لتكوين فكرة عنها، ولم تكن مبادئ الوثنية تشجع بدورها على رقىّ الشعر الغنائى الدينى، لأن القربان مهما قلّ شأنه كان بالنسبة للآلهة أعظم نفعا، وأكثر قبولا، من الدعوات والأناشيد، وكان الناس يخافون آلهتهم أكثر مما يحبونها، ولم تكن الأناشيد المنظومة تضم توسلات أو دعوات بالمعنى الدقيق، ولم تكن بَوْحًا بما تكنه الروح من حب واعتراف بالجميل، وإنما صدى نشوة مصدرها تقدير بطولة الآلهة وقوتها. ولا يبعد الشعر الجاهلى فى واقعه كثيرا عن الواقع اليونانى، فلم يصلنا منه شعر ذو طابع دينى، والأشارات القليلة التى نلتقى بها خلال قصائده، ويتوجه فيها الشعراء إلى آلهتهم، لا تنضح بأى حنان داخلى، أو بَوْح وجدانى، أو عرفان يتجلى حبًّا وعرفانا وتمجيدا. ولكن بعض أناشيد التوراة، فى الأدب العبرى القديم، كمزامير داود، تجىء غاية فى الروعة، ويتجلى فيها بيِّنا سمو الفكرة، وصدق الإحساس، وقوة التعبير.

غير أن الأمر تطوّر بعد ذلك فى الغرب والشرق على السواء، فنجد من الشعراء من وقف ديوانا بأكمله، أو قصيدة بطولها، على مناجاة الله، على نحو ما نجد عند ابن الفارض وأحمد شوقى العربيين، أوعند راسين ولامرتين الفرنسيين، أو عند لويس الغرناطى وتيريسا دى أبلة الإسبانيين، وعند آخرين غيرهم كثيرين.

ويتضمن الشعر الدينى ألوانا نجدها شائعة عند كل الأمم وفى كل اللغات، وأوضحها **التصوف والزهد** والأول طريق من يحاول أن يتطهر ويتجرد، ويصفو قلبه للاتصال بالعالم العلوى والمبدأ الأسمى، على نحو ما نجد فى العربية عند ابن **عربى** الأندلسى، وفى الإسبانية عند **خوان الصليبى**، وفى الفارسية عند **عمر الخيام**، على حين يمارس الزاهد الرياضة الروحية ابتغاء الكمال، ويحتقر اللذات الحسية، وأوضح ما يكون ذلك فى الشاعر الأندلسى **أبى إسحاق الإلبيرى**، وجاء ديوان شعره فى **مجمله** زهدا خالصا[٤].

---

(٤) انظر دراستنا عنه فى كتابنا: دراسات أندلسية فى الأدب والتاريخ والفلسفة، ط ٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧.

وانظر: غرسية غومث، مع شعراء الأندلس والمتنبى، ترجمة د. الطاهر أحمد مكى، ط ٤، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥.

وهناك ألوان أخرى يتميز بها أرباب كل دين، فالشعراء المسلمون، وبخاصة أواخر العصر الوسيط وماتلاه، أوقفوا كثيرا من أشعارهم على المدائح النبوية، وفى العصر الحديث ولأسباب تتصل بالنضال القومى من أجل الأستقلال، شغلت المناسبات الإسلامية الهامة، كالهجرة والمولد النبوى وغزوة بدر، مساحة واسعة من إبداعهم، وانكمش ذلك كله بعد الاستقلال، ولكن الشيعة فى أى لغة تحدثوا، يتخذون من المناسبات المتصلة بنضال الأمام على وأبنائه من بعده مناسبة سنوية يتوجهون فيها إليهم بالقصائد الطوال، مناجية أو مذكّرة. وتدور أشعار العالم المسيحى حول المسيح وآلامه، ومريم وطهارتها، ولكن المتتبع لهذه الأشعار يجد شعر التصوف أعلاها فنا، وأرهفها مشاعر وحسًّا، وأجدرها بالدرس والمقارنة.

أما **الطبيعة** فتتضمن القصائد التى تعبر عن مشاعر وأفكار مستمدة من مشاهد الطبيعة، وفيها يلعب الوصف دورا مهما، وقد تكون الطبيعة صامتة كالجبال والأشجار، أو حية متحركة كالحيوان والأطيار، وقد تعرض لجوانب من الريف، أو مناظر الربيع أو الخريف، أو غيرها من فصول العام، أو الجداول والأنهار، وكان الشعراء حتى القرن التاسع عشر الميلادى يرون الطبيعة من الخارج، مجرد مناظر وزينة وزخرفة، فى خدمة الإنسان الذى يشغل الاهتمام الأول من تفكيرهم، ولم يعنوا بالطبيعة من حيث هى، فى نفسها، أما فى القرن التاسع عشر فأصبح الأمر على النقيض، لأن العلم فتح أمام الخيال ميادين لا تنتهى، فانجذب الشاعر إلى الميادين الجديدة، يسبر غورها، ويكشف أسرارها، فهو ينظر إلى الآفاق البعيدة مرتعشا، تدور معها رأسه، كما يحدث له وهو ينظر إلى أغوار الآبار، أو أعماق العيون الجميلة.

عينان سوداوان فى حجريها تتوالد الأبعاد من أبعاد[٥]

وقد يفزعه الصمت الأبدى لهذه المساحات الشاسعة التى لا تنتهى، وباختصار يحاول الشعراء المحدثون أن يفهموا روح الأشياء، وليس المنظر الطبيعى بالنسبة لهم سوى «حالة الروح» حزينة أو فرحة، شقية أو سعيدة.

---

(٥) البيت لنزار قبانى فى قصيدته «غرناطة».

أما الإنسانى فهو ما ينبثق من الأعماق فى موضوعات مختلفة، تجىء فى أشكال عديدة، وتدور حول مسرّات الإنسان وهمومه، وأفراحه وأحزانه، فردا أو عضوا فى جماعة، ورغم أن الفرد فى المجتمعات القديمة لم يكن يشغل المكان الذى يشغله فى واقعنا المعاصر، إذ كان المجتمع فى الماضى يسيطر على كل شىء، إلا أن هناك موضوعين شخصيين اهتزت لهما قيثارة الشعر دواما، على امتداد كل العصور، وهما: **الحب والموت**.

كان **الحب** عند القدماء لونا من العواطف يقع عنيفا تارة، وهادئا أو مرحا تارة أخرى، ولكنه بسيط دائما، وأخذ عند بنى عذرة قريبا من نهاية العصر الجاهلى، وبعده، وفى عصر الفروسية الأوربى بتأثير من الشعر الأندلسى، طابعا يصعد به نحو السماء، ويطهره من المادية الجاسية، ويصيرّه شفافّا، فجاء أغنى فى صوره، وأعمق فى معانيه، عما كان عليه الشعر من قبل، على نحو ما نلحظ عند جميل بثينة، والعباس بن الأحنف، ومجنون ليلى، ولا مرتين.

ونظر الوثنيون إلى **الموت** فى فزع، وكان مجرد التفكير فيه يدفعهم لأن ينعموا بما لديهم من ملذّات، وأن يأخذوا بحظ وافر من متع الحياة، متناسين ليل المقبرة البارد، ومع المسيحية، ثم الإسلام فيما بعد، بدأ الشعراء يتوجّهون إلى الحياة الآخرة، ومع الأديان وتطوّر الفلسفة، وشغلت بالبحث عن حقيقة الموت فى جرأة، توزعت الشعراءَ طرائقُ شتى: مَن أذ عِن له وارتضاه، ومن ضاق به وتمرّد عليه، ومن استبشر به واستدعاه، واعتبره محرِّرا له من رق العبودية، ومع هؤلاء فقد الموت منظره المخيف.

ومن موضوعات الشعر الغنائى **الأسرة**، وقد تتسع حتى تشمل **قبيلة** بأكملها، أو تضيق فلا يتجاوز بها الشاعر بيته وبنيه وزوجه، وأهله الأقربين وفى عصرنا الحديث حل **الوطن** محل القبيلة قديما، والانتماء الدينى فى العصر الوسيط، والوطن رمز لماض طويل، حافل بالتضحية والفداء، أراق آباؤنا دماءهم فى ميادين القتال دفاعًا عنه، وعانوا كثيرا فى سبيل عظمته ومن أجل الحفاظ عليه، وليس هناك من لا يشعر بحب الوطن سوى الماديين الذين فقدوا الإيمان بكل شىء، حتى بالذكريات!.

وقد اتسعت مدارك الشعراء فى عصرنا الحديث لتتجاوز حب الوطن إلى ما هو أبعد منه، إلى **حب الإنسانية جمعاء**، وهو معنى جديد لم يعرفه القدماء، ولا نلتقى به إلا عند الرواقيين فى ظروف نادرة، ولم يكن حب الإنسان لأخيه الإنسان يتجاوز مضارب القبيلة، أو أسوار المدينة، أو حدود الوطن، فلما جاءت الأديان السماوية تبشر بالحب والإخاء والمساواة، وأن الناس جميعا لآدم، وآدم من تراب، خفّت حدة العداوة بين القبائل والأوطان، ولكن دعاة الشر، ومن يعيشون على الحرب، ويتغذون بآلام البشر، أوقدوها حامية بين الأديان، واستمرت ملتهبة طوال العصور الوسطى، وجانبا كبيرا من عصرنا الحديث. أما الآن فالشعراء كبقية الفنانين يبشرون بعالم واحد، يظله السلام، وتحكمه العدالة، وتسوده الرحمة، وقد يبدو هذا أملا بعيدا، وحلما خياليا، ولكنه جدير بأن نحرص عليه، حتى لو لم يتحقق فى جيلنا كاملا، وهى دعوة لا تحل مكان حب الوطن، والعمل على إسعاده، ولكنها ترى أن من الممكن تحقيق هذه الغاية، دون معاداة بقية الشعوب واحتقارها، كما يفعل أولئك المتوحشون الذين يختفون وراء طلاء خادع من الحضارة، تغرهم قواهم المادية، وما يملكون من أدوات الدمار ووسائل الاعتداء.

وإذا نظرنا إلى الشعر الغنائى من ناحية **الشكل**، وجدنا له فى الآداب الغربية أشكالا عروضية متنوعة، بعضها خاص بالغزل، أو الهجاء، أو المقطوعات، أو الأغانى الشعبية أو العاطفية، وهى لا تعنينا هنا تفصيلا، وبحسبنا أن نشير إلى أن جانبا منها، وبخاصة فى القرن الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر الميلادية، جاء فى شكل الموشحات الأندلسية، ويتجلى ذلك واضحا عند شعراء التروبادور فى بروفانس، وفى إسبانيا والبرتغال، وفى الشعر الدينى الإيطالى.

أما فى اللغة العربية فلدينا منه أنواع عديدة أيضا، تتصل بالعروض وأبحره العديدة طورا، وبالقافية واحدة أو متعددة أطوارا أخرى، وبحسبنا أن نشير هنا إلى أن الشعر التقليدى تجيء القصيدة الواحدة منه فى بحر واحد وقافية واحدة، وأبقى المحدثون على وحدة البحر، ولكنهم نوّعوا فى القوافى، وملتزمين نهجا محكما فى الوقت نفسه. وأما **الموشحات** فنوع جد مختلف عن الشعر، وإن عددناها منه بمعناه الواسع، وفيها يستخدم الوشاح العروض والقوافى بضوابط معينة، تختلف عن

استخدامها فى الشعر تماما، وهناك **الزجل**، وهو ما كتب فى اللغة العامية، محتذيا طريقة الشعر التقليدى، أو سائرًا على خطى الموشحات، والموشحات وزجلها ابتداع أندلسى، ولعبت دورا بعيدا فى نهضة الشعر الأوربى فى العصر الوسيط.

وهناك ألوان أخرى عديدة من الشعر الغنائى لا تعنينا هنا، لأنها معدومة الأثر خارج حدود الأدب العربى القومية، وسوف ندرسها تفصيلا فى كتابنا قيد الطبع: فنون الآدب.

● الشعر التعليمى:

الغرض من الأنواع الشعرية التى سبقت إمتاع القارئ أو السامع، فهى تخاطب الخيال لتوقظ فيه مناظر ساحرة خلابة، وتتجه إلى الحس لتثير فيه مشاعر حلوه محببة، ويجىء النافع والمفيد فيها عفوا، ويعبر الشاعر من خلالها عن تجربة، وليس من شأنه أن يعطينا درسا. أما الشعر التعليمى فعلى النقيض، لأنه يهدف إلى تعليمنا وتثقيفنا، وله رسالة تربوية يؤديها، وما يحتوى عليه من ومضات غنائية، إن وُجدتْ، يعتبر أمرًا ثانويا بجانب مهمته الأساسية، وقد يستخدم القصص والأوصاف والإحساسات الغنائية ليهدهد من صعوبة المعرفة، ويلطف من جفاف النصيحة، ويُشرب القارئ الحقيقة فى كوب من الجمال، ومادة الشعر التعليمى متنوّعة تنوّع المعرفة ذاتها، فتشمل العلم والأخلاق والفنون، وإن شئت الحقيقة، والخير، والجمال.

يزدهر الشعر التعليمى فى العصور التى تخلط بين المعارف الإنسانية، فلا تميز بين العلم والفن، ولا ينفصل فيها العقل عن الخيال، ويندر أو يقل، استعمال الكتابة، وتغلو أسعار الورق، ويصبح نظم العلوم شعرا حاجة ملحة، لأنه يعين على حفظ نتائج التجارب، ويرصد مبادئ الأخلاق وقد ينظمون أيضا الخوارق والمعجزات، والحكم والأمثال، والأساطير والخرافات، وحتى نصوص القوانين.

وحين انفصل الفن عن العلم انفصالا تاما لم يختف هذا اللون من الشعر، وإنما نلتقى به فى عصرى الازدهار والتدهور على السواء، ويتفاوت تقدير الناس له تبعًا لاختلافهما.

ثمة **عصور ازدهار** سما فيها هذا الشعر وذلك حين نظر الشعراء إلى العلم

نظرتهم إلى موضوع يفيد الحس ويسعد الخيال، فقديما رأى الشاعر اللاتينى **لوكريس**، المتوفى حول منتصف القرن الأول للميلاد، فى الفلسفة الأبيقورية وسيلة لتحرير الإنسان من المخاوف التى ولّدتها عنده الأفكار والعقائد الباطلة، فدافع بحماسة شعرا عن نظرياته فى الفلسفة ونشأة الكون، وصوّر لنا خلال ديوانه «من طبيعة الأشياء» صراع الإنسان فى بدء الخليقة، والحيوانات المتوحشة، ومجهوداته المضنية فى سبيل اختراع المهن كى يواجه حاجياته الضرورية.

وجاء مواطنه **فرجيل** فقلّد **هزيود** شاعر الأغريق، وأشاد بما فى الحياة الزراعية من سعادة، وحاول أن يعيد مواطنيه المترفين المنحلين إلى حياة الريف الخشنة النقية الصحية، ونجده فى آخر قصائده ساخطا على الحروب الأهلية التى كانت تجتاح وطنه من حين إلى آخر.

وعند العرب يقص علينا الفيلسوف **ابن سينا**، المتوفى ٤٢٨ هـ = ١٠٣٧م، فى خيال حلو، أشبه ما يكون بخيال **أفلاطون**، قصة هبوط الروح من عالمها العلوى، ومقامها فى هذا العالم الفانى، ثم عودتها إلى بحر اللا نهاية، حيث الأبدية والخلود فى قصيدة جميلة، ذائعة وشهيرة:

هبطتْ إليك من المحلِّ الأرفع ورقــاءُ ذاتِ تــعــزّز وتمــنُّــع
محجـوبة عن كـلِّ مُقْلة ناظـرٍ وهى التى سفـرت ولم تتبرقـع
وصلت عـلى كره إليـك وربمـا كرهتْ فراقَك وهى ذات توجع

ويضمن قصيدته براهين شتى على خلود النفس، ويبحث عن مبدئها، كما يبحث عن معادها، وفى الوقت الذى يقرر أنها خالدة سرمدية، يعلن أنها مخلوقة لا توجد إلا عند وجود البدن، **فهى** لا تسبقه، وإن كانت تبقى بعده، وبذا تعدّ بين ماله أول ولا نهاية له.

لقد اتخذ كل من لوكريس، وفرجيل، وابن سينا، من مسائل العلم مادة للشعر، وشغل كل واحد منهم نفسه بمسائله على نحو ما، فأغرم الأول بعرض نظرية الذرة ومساهمتها فى تكوين العالم، وجاءت أشعاره فى كثير من الأحيان جافة وغامضة، ورسم لنا الثانى صورا مؤثرة لحياة الفلاحين، وما يفتك بحيوانهم من أمراض،

ووقف الثالث عند الخطوط العريضة المتصلة بالنفس الإنسانية، فجاءت قصيدته عذبة رقيقة، رغم ما فى الفلسفة نفسها من جمود وجفاء.

ويشيع هذا الشعر فى **عصور التدهور** أيضا، حيث نلتقى بأعداد هائلة من هؤلاء النظامين الذين يتخذون من الشعر قالبا لعرض قواعد كل العلوم والفنون، وقد وجدوها بين أيديهم سهلة ميسرة، فأعفوا أنفسهم من الخلق والابتكار، وفى مثل هذه العصور يسود لون من النظم الوصفى الردئ، تحل فيه الصنعة محل الإلهام، والمهنة محل الأصالة، ولا يعدو الشاعر أن يكون ناظما بسيطا، وهو ما نلتقى به فى أوربا بعد القرن الثامن عشر، وفى العالم العربى طوال العصر العثمانى، حتى انبثاق فجر النهضة فى مصر فى مطلع القرن التاسع عشر.

وعلى أية حال علينا أن نميز فى نظم العلوم والفنون والمهن المتنوعة بين جانبين مختلفين: **عرض المادة العلمية** نفسها، وما تتضمنه من مصطلحات جافة، أو قواعد بسيطة واضحة، ومثلها لا يمكن أن يكون موضوعا للشعر، وحين ننظمها نعجز أن نضفى على نظمها صورة خيالية أو إحساساً مؤثرا، وقصارى ما نفيده منها أنها تسعف الذاكرة وتعينها، على نحو ما نجد فى ألفية **ابن مالك** فى النحو، أو فى ديوان «حديقة الجذور الإغريقية» للشاعر الفرنسى **لانسلو**، ونظمه لأطفال المدارس عام ١٦٥٧م.

والجانب الآخر **الإشعاع** ويجيء وليد الأفكار التى توحى بها المادة العلمية وطريقة عرضها معا، أى الجمال الفنى أو الخلقى الذى تحدثه فى نفوسنا، على نحو ما نجد فى قصيدة **ابن سينا** التى سبقت، أو فى خرافات **إيسوب** اليونانى.

إن كل واحد من العلم والشعر يسد فراغًا يختلف عن الفراغ الذى يسده الآخر، وكلاهما ظميء دائما وفى حاجة إلى الرى، فالعالم يخاطب العقل، أو الذكاء الخالص، ويلاحظ الظواهر، ويضع القوانين، دون أن يفكر لحظة فى التأثر، امتعاضا أو إعجابا، فأمامه السموم والعقاقير، والحيوانات متوحشة ومتأنسة، والموت والحياة، ومع ذلك يحلل كل شيء، ويدرسه بروح محايدة وموضوعية، وبعيدا عن أى اهتمام بالجمال الفنى أو الأخلاقى. **والشاعر** يخاطب الروح، ويحدثنا عن انطباعاته، والطريقة التى تأثر بها من العلم، وتصبح المصطلحات لديه صورا، وتستحيل

الأحداث تأثيرات، ويمكن أن نقول، فى شىء من التسامح، إننا يمكن أن نكتفى بالعقل فى ميدان العلم، أما فى ميدان الأدب فلابد من العقل، والقلب معا، وهو ما يفسر لنا سر سمو الآداب على العلوم، وتفوقها فى قيادة الفكر. ولا يضير الشعر فى شىء ما يهتدى إليه العلم من اكتشافات، ولا ما يقال من أنه لم يبق مكان للشعر فى عالم هو من اكتشاف العلم، لأن العلم لم يصل حتى الآن فى أى بحث من بحوثه إلى الكلمة الأخيرة الحاسمة، ومع أنه يُضيِّق لنا دائرة ما يخفى علينا ونجهله، لكنه لا يمحو تلك الدائرة تماما، وستبقى الإنسانية مثلا، وربما إلى الأبد، تجهل نظرية نشأة الكون، وستظل تعانى فى البحث حول نهايته، والقوانين التى تحكم سيره، وكلها مصدر إلهام قوى وغزير بالنسبة للشعر[٦].

● فى الأدب الغربى:

نلتقى بالقصيدة التعليمية الغربية مطولة، تشبه الملحمة شكلا، منذ أقدم عصور الأدب الأغريقى، فقد نظم الشاعر **هزيود**، وعاش فى القرن الثامن قبل الميلاد، قصيدتين مطوّلتين، الأولى: «الأعمال والأيام»، والثانية «أنساب الآلهة»، وكلاهما ذات طابع تعليمى وخلقى، ونظم الشاعر الإسكندرى **أراتوس**، وعاش فى القرن الثالث قبل الميلاد، علم الفلك والمناخ باللغة اليونانية، وبلغ ديوانه هذا شهرة واسعة فى العالم القديم، حتى أن الخطيب الرومانى الشهير **شيشرون** ترجمه إلى اللاتينية شعرا. وأخذ الفلاسفة الهلينيون الأولون يعرضون مذاهبهم الفلسفية شعرا، وتأصل هذا النوع الأدبى بعملين عظيمين أشرنا إليهما من قبل، وهما قصيدتا لوكريس وفرجيل.

وكانت الأخلاق الموضوع المفضل للشعر التعليمى فى قصائد **هوراس**، التى حملت عنوان «رسائل» وهى مجموعة من النصائح الباسمة كلها حكم عملية، عن السعادة وفوائد الريف والمساواة بين الأرواح. ويمكن أن نعد من هذا اللون قصائد

---

(٦) M. L'Abbé C. Vincent: Theorie de genres litteraire
ترجمة الدكتور حسن عون، ط٢، ص٢٧٨ وما بعدها، الإسكندرية ١٩٧٨.

الحكمة، وتتكون من أمثال تكثف التربية الخلقية التي يتلقاها المرء تجربة، ويوجد منها في التوراة سفر الأمثال الذي ينسب إلى النبي سليمان.

ومن هذا اللون الخرافة التي تستهدف العظة، وهي رواية قصة يستخدم فيها الحدث مثلا، لكي نستخرج منها ما يشير إلى موقف إنساني واعظ، وتجيء الشخوص فيها حيوانات عادة، وإن لم يكن ذلك شرطًا ضروريا، وتكثر في الأدب الهندي، واجتمعت منها طائفة كبيرة في بنجاتنترا وهيتوباديسا، وانتقل منها جانب لا بأس به إلى الأدب العربي، الذي نقلها بدوره إلى الآداب الغربية، وأشهرها كليلة ودمنة، ونلتقي بما يشبهه في الخرافات التي تنسب إلى **إيسوب** الإغريقي، و**فيدر** الروماني، واشتهر من كتابها اثنان من الإسبان في العصر الوسيط، وكلاهما متأثر على نحو واضح بالأدب العربي، وهما: **خوان منويل** (١٢٨٤ - ١٣٤٨) في كتابه «الكوندِ لوكانور»، وجاء نثرا، و**كاهن هيتا** (توفى نحو ١٣٥٣م) في كتابه «الحب المحمود»، وضمّنه ما يقرب من ثلاثين خرافة شعرا، ثم جاء **لافونتين** في القرن السادس عشر فغطى على الجميع[٧].

وكان ميل الشعراء الغربيين كبيرا إلى أن يؤلفوا نظريات تتعلق بصناعتهم، في لغة موزونة، وتمتاز صياغةً وحسن أداء، فألّفوا عددا من القصائد أو المقطوعات في فن الشعر، وأقدمها ما كتب **هوراس** في شكل رسالة شعرية إلى **أوغسطس** يعالج فيها الخصومة بين القدامى والمحدثين في روما، أو التي نظمها إلى أبناء بيزون، وسُمِّيت «فن الشعر» بغير وجه حق، وفيها يعدد القواعد التي ينبغي أن تتبع في تأليف المسرحية، وسوف تجد من يحتذيها في عصر النهضة وما بعده، وأشهرها ما نظمه الناقد والشاعر الفرنسي الشهير **بوالو**، في كتابه الذائع «فن الشعر».

● في الأدب العربي:

نشأ الشعر التعليمي في الأدب العربي في العصر الأموي، ويعد تجديدا في الشكل والمضمون، وأخذ شكل القصيدة، أو الرجز، أو المزدوج، ونجهل بواعثه

(٧) لمزيد من التفاصيل عن انتقال القصة العربية إلى المشرق، انظر كتابنا: القصة القصيرة، دراسة ومختارات، ص وما بعدها، ط ٥، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧.

ودواعيه وخطواته الأولى، وترك هذا المجالَ واسعًا لضروب من الظن والتخمين، فقدرآه بعضهم محاكاة للنمط اليونانى المنقول بشكل مباشر من أواخر العصور القديمة، ويشى بهذا، فيما يرون، أنه بدأ أولا فى مجال الطب والكيمياء والفلك، وكان العرب فيها، فى أيامهم الأولى على الأقل، عالة على اليونان، على حين يشير **البيرونى** فى كتابة «تحقيق ما للهند من مقولة» عند منظومة للفلك، أنها محاكاة لكتب هندية فى الزيج، نظمت فى نمط الشعر المعروف باسم شلوك SLOKA. وأراه من الضروريات التى يمكن أن تستجيب لها النفس، وأن يهتدى إليها العقل، على غير سابقة، فى أدب كان الشعر فنه الأول، فلا غرو أن يتجاوز به الغنائية والتعبير عن الذات إلى استخدامه أداة للتثقيف والتعليم، فى مجتمع تغلب عليه الأمية، وتقل فيه الكتابة، ويعتمد على الحفظ دون القراءة، وعلى الرواية الشفوية قبل التقييد، ذلك أن تأثير الجرس يجعل مثل هذا النوع من الشعر يلصق بالذاكرة، ويصبح شكلا ملائما للتعليم، وأوزانه تساعد على الثبات والبقاء وسهوله الاسترداد.

ولا نكاد نبلغ العصر العباسى حتى يشيع هذا الضرب من النظم، ويغطى كل معارف العصر، وشتى العلوم الطبيعية، من طب وفلسفة وفلك، وإذا كانت هذه علومًا خاصة بطبيعتها، والمقبلون عليها صفوة، إلا أن هذا النظم سرعان ما اكتسب أرضًا جديدة، وشاع شعبيا، ونال شهرة واسعة، عندما مدّ جناحه إلى عالم القصة والخرافة الواعظة، وهذا الضرب الأخير لم نضع يدنا حتى اليوم على بداياته، ولكن من أوائل الذين ألفوا فيه ونالوا شهرة واسعة **أبان اللاحقى**، المتوفى ٢٠٠هـ ٨١٥م.

كان **أبان** شاعرا من الموالى، نقل كتاب كليلة ودمنة شعرا فى أربعة عشر ألف بيت من الشعر، وأتمه فى ثلاثة أشهر، وعدّة كتبٍ أخرى فى التاريخ من الفارسية الوسيطة التى كانت سائدة لحظة الفتح الإسلامى إلى العربية فى نظم مزدوج، ونظم فى الفقه والمنطق، وفرائض الصيام، وقصيدة كونية فى أحوال الدنيا تسمى «ذات الحلل».

ويبدو أن نظم كليلة ودمنة حظى بإعجاب واسع، ونال شعبية عريضة، وحين بدت ميزته واضحة للعيان، بدأ العلماء يستغلونه على نطاق واسع، فأخذ طريقه إلى

علوم اللغة والفقه والسياسة والتصوف، والتاريخ، وكان هذا وراء نشأة الملاحم الإسبانية فى العصور الوسطى على ما أشرنا من قبل. وحين انحدرت شمس الحضارة العربية نحو المغيب، تراجع العقل، وجمد الفكر، وشاع التقليد، واستكان العلماء إلى الكسل والصناعة، وملوا المغامرة والبحث عن الجديد، وأصبحت القاعدة أنْ «ليس فى الإمكان أبدع مما كان»، فشاع نظم العلوم على نحو لم تألفه العربية من قبل، فشمل النحو، والبلاغة، والخط، والتجويد، والتوحيد، والقراءات، والرياضيات، والجغرافيا، والتاريخ، وقد يقتصرون على أبواب بعينها من هذه العلوم، فنظم **محمد أمين الخطيب العمرى**، المتوفى ١٢٠٣هـ ١٧٨٨م، قصيدة فى قواعد الاستعارة، ونظم الشيخ **عبد الله البيتوشى**، المتوفى ١٢١١هـ ١٧٩٦م، منظومة فى مثلثات الأسماء والأفعال، وأحيانا أخذوا ينظمون كتبًا ألّفها غيرهم، فنظم **ابن أبى الحديد** فصيح ثعلب، ونظم **سليمان الشاوى**، المتوفى ١٢٠٩ هـ = ١٧٩٤ م، كتاب قطر الندى وشرحه فى النحو لابن هشام المصرى.

وامتد الشعر التعليمى حتى نظم فى الألغاز، وكانت تعتبر من البلاغة فى عصور الاحتضار، وتدل على المعنى المراد دلالة خفية تُفهم من لفظه، وتستحسن لدقة الفكرة، وبراعة الأسلوب، ولا يختلف عن المعمَّى إلا فى القصد وطريق دلالة اللفظ، وفيها ألّف **غرس الدين الأربلى**، المتوفى ٦٧٩هـ = ١٢٨٠م، «الألفية فى الألغاز الخفية»، جمع فيها أسماء ألف لغز منظومة.

وفى عصرنا الحديث ترجم **محمد عثمان جلال المصرى**، المتوفى عام ١٨٩٨م، خرافات **لا فونتين** شعرا بتصرف، وأسماها: «العيون اليواقظ فى الحكم والأمثال والمواعظ» ونلتقى فيها بأشكال الشعر التعليمى الأول، إذ جاء بعضها رجزًا، وجاء البعض الآخر مزدوجا، ثم جاء أمير الشعراء **أحمد شوقى** فبلغ بهذا الفن غايته فى حكاياته على لسان الحيوان.

* * *

خلال القرن التاسع عشر فى أوربا، وبعد الربع الأول من القرن العشرين فى بلادنا، ذاب الشعر التعليمى فى النوعين السابقين، وهما: القصصى والغنائى، وربما كان هذا نهاية حتمية للتطور، ولكن ما من سبب أبدا يجعلنا نجزم بأنه لن يبعث

ثانية، بعد أعوام قادمة لا نعرف عددها، فقد تتوافر من جديد الظروف والدواعى التى أدت إلى نشأته وازدهاره فيما مضى من أعوام.

● الشعر المسرحى:

جاءت المسرحية ثالثةً، فيما يرى الفيلسوف الألمانى هيجيل، بعد تأصّل الملحمة، وتقدّم الغنائية، لأنها تتطلّب حالة متقدمة من الحضارة والثقافة.

فى البدء استلهم الشاعر جمال العالم الواقعى وأحداث الجماعة الكبرى، فكانت الملحمة. وحين عبّر عن مشاعره الداخلية، فى نغم ذاتى، وُلد الشعر الغنائى. ولمّا أدرك واقعه، واستخدم خياله فى خلق عالم جديد، يعكس العالم الذى تغنّى به، فى جانبيه الموضوعى الواقعى والذاتى الفردى، كان المسرح.

على أنّ وراء المسرح وازدهاره وخلوده ظاهرة نفسية تتسم بها الجماعة الإنسانية وتتمثل فى مَيْل الإنسان فطريا إلى تقليد أفعال نظرائه، ورؤية أعماله مقلَّدة، وهى ظاهرة بعيدة الغور فى غرائز الإنسان، وتبدو واضحة فى مراحل حياته الأولى طفلا وصبيا، وما ألعاب الأطفال، بنين وبنات، حين يحاورون، أو يقلدون الكبار، فى البيت أو المدرسة، إلّا تجارب عفوية لمسرحيات بدائية.

فالمسرح تمثيل صورى لحدث تاريخى أو خيالى، التقطه الشاعر من الحياة الإنسانية، وفيه تنمحى شخصيته، ومعه تشاهد أعمالًا كما لو كنا نقوم بها نحن فى مكان عام، وتمضى الأحداث أمامنا، وتمر الشخصيات على مرأى من أعيننا، فنراهم حين يعملون أو يتكلمون، وذلك على النقيض من الأنواع الأخرى، حيث يدس الشاعر نفسه بيننا وبين الحقيقة، حين يقص أو يصف، وهذا التمثيل مجرد تصوير أو تقليد، لأن القتلة على المسرح مثلا ليس لهم ظل من الحقيقة، وإحساسات الممثلين لا تصوّر مشاعرهم الحقيقية، وإنما هى أحاسيس أناس آخرين من التاريخ أو الخيال، أو منهما معاً.

فالمؤلف المسرحى يلتقط مادته من التاريخ، أو الأساطير، أو الحياة حوله، أو يصنعها خياله الخاص، والحادث الذى يمثل لا يخرج عن كونه حدثا من الحياة

الإنسانية، والإنسان وحده هو الذى يهمنا فى المسرح، فى صلاته مع الناس، أو فى التقائه مع الطبيعة.

إن إنسان أى عصر هو بطل المسرح الخالد!.

ولكن المسرحية يمكن أن تقدم فى العمق جانبا مختلفا، وأكثر جوهرية من مجرد تصوير الواقع: أن تقدم الفكر العظيم، أو الفلسفى، يصبه المؤلف من خلال الحدث المسرحى، كما فى مسرحية «لعنة الشك»[٨] لتيرسو دى مولينا، فهو يعرض إلى جانب الموضوع الذى يُنمِّى الحدث قضية لاهوتية، ترتبط بفكرة «الجبرية» فى الدين المسيحى، والشىء نفسه يحدث مع مسرحية كالديرون، وهى من العصر نفسه، «الحياة حلم»[٩]، فهى تدور حول فكرة جوهرية خلاصتها: الفناء النهائى لكل ما هو إنسانى، ونلتقى بهذا اللون كثيرا فى مسرح توفيق الحكيم، مثل: أهل الكهف، وايزيس، والسلطان الحائر، مما تواضع النقاد المحدثون على تسميته بالمسرح الذهنى.

تكتب المسرحية عادة بهدف تمثيلها، وفى أحايين قليلة لا تكون كذلك، وفى هذه الحالة نحن بإزاء قصائد أو روايات حوارية، كما فى «فاوست» للشاعر الألمانى جوته، أو «القوّادة» للإسبانى فرناندو دى روخاس، أو «دوروتيا» للإسبانى لوبى دى بيجا، وهو نفسه لم يسمها مأساة ولا ملهاة، وإنما «حدث نثرى»، مشيرا إلى طابعها غير التمثيلى.

● الأصول الأولى:

من نافلة القول أن نذكر أن المسرح وُلد فى مصر القديمة، بين وهج العبادة وطقوس المعبد، حيث كان رجال الدين يمثلون قصة إيزيس وأوزوريس، وابنهما حورس، وعدوهم سِتْ إله الظلام، وكان التمثيل يدوم ثلاثة أيام، وينتقل من مكان

---

(٨) ترجمتُ هذه المسرحية إلى اللغة العربية مع مقدمة ضافية، وسوف تصدر عن سلسلة المسرح العالمى فى الكويت.

(٩) ترجم هذه المسرحية إلى اللغة العربية الدكتور صلاح فضل، وظهرت فى سلسلة المسرح العالمى التى تصدرها وزارة الإعلام فى الكويت، أول ديسمبر ١٩٧٦، العدد رقم ٨٧.

إلى مكان، وقد رأى **هيرودوت** المؤرخ اليونانى شيئا منه، حين زار مصر فى القرن الخامس قبل الميلاد، ومن سوء الحظ فإن شيئا من تقاليد المسرح المصرى لم يصلنا حتى نتعرف إليه، ونتابع تطوره، لأن أحوال مصر الثقافية والحضارية تدهورت تحت الاستعمار الرومانى، وكان أقباطها وهم غالبية الشعب، فى حالة يرثى لها من البؤس والتخلف والجهل، نسوا معها آدابهم، ولغة أسلافهم، وكل ما هو جميل فى ثقافتنا القديمة، علمًا كان أم أدبا.

أماّ عند الإغريق فقد ارتبط فى أصوله بعبادة باخوس إله الخصب والنماء والخمر، وتعوّدوا أن يقيموا له حفلين، أحدهما فى أوائل الشتاء، بعد جنى العنب وعصر الخمور، يغلب عليه المرح، وفيه تنشد الأغانى الدينية، وتعقد حلقات الرقص، والثانى فى أوائل الربيع، حيث تتجهم الطبيعة، وتجف الكروم، فيجىء الحفل حزينا، وتغلب عليه الابتهالات، ودعوة الإله أن يعود ثانية، وثمة شخص يمثل الإله باخوس، ويبقى على مسرح مرتفع، على حين أن الفرقة تشير إليه، ثم أُدخل الحوار بينه وبين الجوقة، وتتكون من شخوص خرافية أسطورية، على هيئة البشر فى نصفهم الأعلى، وصور الماعز فى نصفهم الأسفل، ويعتقدون أنهم يمثلون جانبا من بلاط الإله، وفيها بعد أصبح المغنى ممثلا، وبدل أن يقص أحداث البطل قام بدوره، ثم تدخلت شخصيات أخرى فى المشهد. ومع هذه الاحتفالات بلونيها، البهيج والحزين، ولدت المسرحية بجانبيها: المأساة والملهاة، ومن اليونان إلى بقية بلاد أوربا.

تعود المآسى الإغريقية الكبرى إلى القرن الخامس قبل الميلاد، فقد كتب **أسخيلوس** (٥٢٥ - ٤٥٦ ق. م) مسرحية «الضارعات» حوالى ٤٩٠ ق.م. وفيها ممثلان رئيسيان بجانب الفرقة، ثم أضاف إليهم **سوفو كليس** (٤٩٥ - ٤١٦ ق. م) ممثلا ثالثا، وقوّى جانب التمثيل على جانب الغناء، ثم جاء **يوريبيدس** فخطا بها إلى الإمام، من حيث تنوع الموضوع، واختيار الشخصيات، وإدارة الحوار بطريقة تقرب من الواقعية، حتى ذلك الذى يدور بين الآلهة بعضهم وبعض.

وجاء اعتراف أثينا بالملهاة متأخرا بعد اعترافها بالمأساة بأربعين عاما، حين فاز **أقراطيس** بالجائزة الأدبية لأول مرة عام ٤٩٩ ق. م، ويعد أول من ابتدع فى الملهاة

العُقَد ذات المغزى العام، ويصوّره أرستوفان شاعرا مصقولا، قليل البضاعة فى الأدب.

كان **أرستوفان** (٤٤٥ - ٣٨٦ق. م) خير من كتب الملهاة فى عصره، فكتب «السحب»، وفيها نَقَد التربية الفلسفية، وخلط بَين الفلسفة والسفسطة، واتهم **سقراط** بأنه كبير السفسطائيين، ثم «الزنابير»، ويعنى بهم رجال المحاكم و «الضفادع»، وفها وصف فن يوربيدس شاعر المأساة السابق كاملا، وملاهى أخرى كثيرة، جعلت منه مصلحا اجتماعيا، لأنه تناول كل مشكلات عصره، وعالجها فى جرأة ومهارة، وسخرية من المفسدين، وظهر فيها أديبا محافظا يكره الخروج على التقاليد والعادات والعقائد لأن الحياة الاجتماعية، فيما يرى، لا تتماسك إذا تنكر الناس لتقاليدهم الموروثة، ونبذوها فى غير حرص.

وفى القرن الرابع قبل الميلاد وُلد ما يُسمى بالملهاة الجديدة، ومؤلفها **ميناندر**، ونحن معها بصدد نوع مسرحى قريب من ملهاة العادات التى سوف نعرفها فيما بعد، فقد تجردت من الجوقة، واهتمت بالتحليل النفسى الدقيق.

وفى **روما** كان المسرح بدائيا فى الأصل، يتمثل فى مسرحيات هزلية، ترتجل دون إعداد أدبى، ثم جاءت المأساة والملهاة فى القرنين الثالث والثانى قبل الميلاد تقليدا للمسرح الإغريقى، ولم يكد يبقى شىء من المآسى التى كتبها مؤلفون لاتينيون من هذا العصر، وما وصل منها مثل مسرحيات الكاتب القرطبى الرومانى **سينكا** تعود إلى القرن الأول الميلادى، ومخصصة للقراءة، وتميز **بلوتس** (٢٥٤ - ١٨٤ق.م.) فى الملهاة، ولا يُعلى عليه ماهرًا فى إيقاظ المشاهدين بأية وسيلة ومن بعده جاء **تِرانس** (١٩٤ - ١٥٩ق.م.) وكان من سكان قرطاجنة فى الشمال الأفريقى، وأغلب الظن أنه زنجى الأصل، وأحضر إلى روما رقيقا فى شبابه، واتصل بحلقة صغيرة من الأدباء، وكتب ملاهيه لإمتاعها، فجاء أرق أسلوب وأقرب إلى الروح الإغريقية من مواطنه **بلوتوس**.

ورغم أن مآسى سينكا التى وصلتنا ضعيفة، تنقصها العبارة الفخيمة، ومملوءة بالفظائع والمناظر الدموية، ودون المسرحية الإغريقية عظمة ونبلا، كان تأثيرها فى المسرح الأوربى كبيرا، وبخاصة فى إنجلترا وفرنسا، لأن اللغة اللاتينية أصبحت

بعد عصر النهضة لغة العلم والأدب والكنيسة، وبذلك كانت أكثر شيوعا من الإغريقية، فعرف الأوربيون الإغريق أول الأمر عن طريق اللاتينية مباشرة، أو فيما ترجم إليها من العربية من التراث الإغريقى، وفيما بعد، بدءًا من القرن السابع عشر، بدأت أوربا تتعرف على الإغريق مباشرة، وأخذ معظم كتاب المسرحية الأوربية الحديثة موضوعاتهم عن **بلوتوس**، فاكتسب شهرة ما كان ليظفر بها من آثاره الأدبية وحدها.

خلال **العصور الوسطى** سقط المسرح الإغريقى واللاتينى بعامة فى مهاوى النسيان، وكان لمسرح العصر نفسه أصول مختلفة، بعضها علمانى نجده فى إسبانيا، فى الجانب الذى لم يكن مسلمًا، ومادتها ألعاب مسلية، ذات طابع فاجر، ولمّا يصلنا منها شىء، ولكننا نفهم ذلك من إدانتها، والأحكام التى خضعت لها. وخارج إسبانيا كانت توجد مثل هذه الألعاب أيضا، ومسرحيات هزلية، أو ذات طابع خلقى، أو وعظ علمانى، وشاعت فيما يبدو، لأن عليها شواهد من بقايا نلتقى بها فى القرن السادس عشر.

أما المسرح الأكثر أهمية من الناحية الأدبية فى هذا العصر فهو المسرح الدينى، كالاحتفال بمولد المسيح، أو صلبه، طبقا للعقيدة المسيحية، فقد انبثق عنها مأسويات كانت تمثل فى البدء داخل الكنيسة، ثم فى المدخل، ثم أمامها، وأخيرا فى الميادين العامة، واتسعت هذه الموضوعات فشملت العديد من قصص التوراة، وحياة القديسين، وموضوعات الوعظ الدينى، وحملت هذه اسم «أوتو Auto»، فى إسبانيا. وبين الكتاب الإسبان كان **كالديرون** (١٦٠١ - ١٦٨٠م) خير من كتب هذا اللون من المسرحيات، ولكن عقلية القرن الثامن عشر، عصر الموسوعات، حاصرته فبدأ ينحسر، إلى أن أصدر الملك كارلوس الثالث، وكان مستنيرا، قرارا بمنع تمثيلها عام ١٧٦٥م.

● المسرح الحديث:

عرف العصر الوسيط، كما رأينا، المسرحيات الدينية والتقية، مأخوذة من التوراة بعهديها القديم والجديد، أو حياة القديسين، وفى الوقت نفسه كان هناك

ممثلون يرتجلون تمثيليات تسلى الشعب، ملتقطة من الحياة اليومية. وفى مطلع عصر النهضة عرفت أوربا المآسى والملاهى الإغريقية والرومانية، وحاولت تقليدها، وهذه العناصر الأربعة الرئيسية، مضافا إليها الأعمال الأخلاقية والرمزية، تكوّن أصول المسرح الحديث، طبقا للشكل نفسه، مزجا، أو ثباتا، أو تقليدا صارما.

فى هذا العصر وجدت المسارح الأوربية الثلاثة الكبرى، الفرنسى والإنجليزى والإسبانى، نفسها أمام أن تطيع المنظرون الأرسطيون، وتقلّد المآسى والملاهى القديمة، أو أن تبحث عن مسرح جديد ومستقل فى مواجهة المسرح الإغريقى اللاتينى. فاختار الإنجليزى والإسبانى جانب الحرية الفنية، وجمع بين المأساة والملهاة فى عمل واحد، وأغفل قانون الوحدات الثلاث، على حين اختار المسرح الفرنسى الكلاسية فى أشد صورها محافظة.

عرف **المسرح الإنجليزى** فى نهاية القرن السادس عشر، خلال عصر الملكة إليزابيث جمهرة من المسرحيين العظام، الذين يملكون أحساسا مأسويا قويا، ويجىء شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦م) على رأسهم، وكانت الأعمال المسرحية تتوجه إلى جمهور غير متناسق الألوان طبقيا، فهو يجمع بين السيد العظيم، والمثقف العلّامة، والعامل الجاهل، ويعرض موضوعات مثيرة حول قدر الإنسان، وتعمق فى طيات القلب فرسم فى دقة بالغة، وقوة ممتازة، عنف الشهوات والمشاعر، إلى جانب المشاهد المثيرة، وتآخى فيه الرعب والسخرية، والطيبة والجنون وأفسح المجال أحيانا لعالم الأحلام ففاض بالجنيات والسحرة والغراميات الناعمة، ومغامرات يجرحها الحزن وبهجة تفيض وسط خطوب الدهر العاتية، وجاء جانب كبير من موضوعاته من التاريخ والأساطير الوطنية، وقد يستلهم الحكايات والروايات القديمة، وقد يجىء خيالاً كله، وكثيرا ما يختلط الحدث الرئيسى بأحداث ثانوية تتبع نمو الحدث، دون تحديد، ومع تغييرات كثيرة فى المكان.

وحين بلغ المسرح الإنجليزى قمة توهجه تلقى **المسرح الإسبانى** دفعة قوية وحاسمة فيها أنتج **لوبى دى بيجا** (١٥٦٢ - ١٦٣٥م) من أعمال عظيمة وثرية وكثيرة، وإذا كان المشاهد يذهب إلى العرض المسرحى ليرى نفسه ممثلا فى المشاهد، ويحب أن يجد أفكاره ومشاعره مصوّرة فى أساطير مسرحية، وأن يرى

العالم والحياة مصوّرين كما يأمل، ويرغب إلى جانب ذلك فى أن يحلم ويأمل، وأن يروى ظمأه من حدث متوتر، فقد حقق له لوبى دى بيجا كل ذلك حتى الكمال.

لقد أعلى الكاتب المسرحى الإسبانى من شأن المثل العليا فى وطنه، وأصّلها، وأكدّ عليها، وجاء أحساسه القوى والطبيعى بكل هذا خارقًا، وصعد بالتاريخ الإسبانى ورجاله، وبالملاحم القومية وأبطالها، على خشبة المسرح، يمرون صحبة الأشعار الرومانثية القديمة التقليدية، يحركهم الحب عنيفا، صادقا شريفا أحيانا، وفاجرا على طريقة بترارك الإيطالى أحيانا أخرى، أو يتصارعون دفاعًا عن الشرف، أو طلبا لغايات سامية، وفى كل الحالات يتحركون فى عالم زاخر بالمشاعر والأحاسيس والأهواء العنيفة، مبالغ فيها أحيانا، أو مثالية لا نلتقى بها فى دنيا الواقع إلا نادرا.

وكان الحدث، كما هو الحال فى المسرح الإنجليزى على أيامه، يجرى بأسلوب ما يحدث فى السينما على أيامنا هذه، ولا يأخذ فى الاعتبار وحدة الزمان أو المكان، وقد يعتمد على أحداث ثانوية ترتبط بالحدث الرئيسى، ويمزج ما هو جاد بما هو مبهج، ومن تقاليده شخصية الظريف أو الفكة الساخر، وكثيرا ما يقلد هذا أفعال أو أقوال البطل الذى يعمل لديه خادما، وكان يُطلق على هذه المسرحيات اسم ملهاة، ولو أنها فى بعض الأحيان تكون دراما حقيقية، وحتى تقترب من المأساة.

وكانت الفصول فى المسرحية الإسبانية ثلاثة، والشعر متنوعًا وغنيا، وثمة مطابقة بين البحور والمواقف، وظل الشكل المسرحى الذى أصله **لوبى دى بيجا** قويا للغاية، ولم يصبه إلا تغيير يسير طوال توهج المسرح الإسبانى، والذى لم يسقط إلا فى نهاية القرن السابع عشر، وكان **جيين كاسترو** (١٥٦٩ - ١٦٣١) **وتيرسو دى مولينا**، و **بيليث دى جيفارا** (١٥٧٩ - ١٦٤٤) هم المسرحيون الأكثر قربا من لوبى دى بيجا فى الزمن والاتجاه، على حين أن **رويث دى ألاركون** (١٥٨١ - ١٦٣٩) اختار الملهاة ذات الطابع التعليمى والأخلاقى، وصنع منها شيئا.

وبعد ذلك جاء **كالديرون** فأعطى المسرح معنى عظيما، وجعل من أعماله فى كثير من الأحيان رموزا لأفكار فلسفية ودينية، وخلال عصر شفّت الملهاة فيه وبالغت فى

رعاية التقاليد وانتهى بها الحال إلى أن تصبح لعبة مصنوعة، أو خيالا غير واقعى ولغتها باروكية، مثقلة بالزخارف المعقدة والاستعارات الصعبة البعيدة.

وجاء **المسرح الفرنسى** متأخرا عن إسبانيا وإنجلترا، وحتى أعماق القرن السابع عشر ظل مترددا بين المأساة اللاهية على الطريقة الإسبانية أو تقليد المسرح الإغريقى اللاتينى، وكانت مسرحية السيد لكورناى عام ١٦٣٦ تمثل أول نجاح رنّان للكلاسية الفرنسية، ولو أن الموضوع نفسه مأخوذ من مسرحية «شباب السيد» لجيين كاسترو، صاغه فى قالب راعى فيه قانون الوحدات الثلاث دون عنف، وبعدها لم يعد أحد يعرض المأساة اللاهية، وانفصل النوعان، فالمأساة، كما قلنا، تستلهم التاريخ أو الأساطير وتبحث عن شخوصها بين الأمراء والأبطال، وتحذو نهج المأساة القديمة وتقاليدها فى العروض، وأصبحت اللغة مصقولة، ولها رنين على حين التقطت الملهاة أفكارها من بين الأشياء الغريبة، والناس البسطاء ويغلب فيها أن تكون ذات غاية تربوية، فتصحح الأخطاء، وتقوم الرذائل، وتنقد فى عنف الادعاءات التى تناقض المشاعر الطيبة، وتجىء شعرا أحيانا، ونثرا أحيانا أخرى.

لقد سادت الكلاسية وفرضت نفسها لأنها كانت توافق روح المجتمع الفرنسى الأكثر ثقافة، وتعادلت مع تقدم القرن السابع عشر، وكان رجال البلاط، والصالونات والطبقة العالية هم الجمهور الذى يهم المؤلف المسرحى، وهو جمهور تجذبه الدراسات المتأنية، للأخلاق الطبيعية، والملاحظات الهادئة العميقة لما يعتورها من تغير أو ثبات، وما تعكسه من مظاهر، وكان **كورناى** حتى هذه اللحظة متأثرا بالمسرح الإسبانى إلى حد بعيد، فهو يحب العقد الروائية الصعبة، الحافلة بالمصاعب والمصائب، غير أن جوهر أعماله كان يتركز فى عرض الصراعات الكبرى بين الواجب والشعور.

أما **راسين** (١٦٣٩ - ١٦٩٩) فقد جعل الحدث مقنعًا فى مآسيه، وحلّل الأهواء والعواطف بتقنية عالية، مستخدما طريقة التصوير البطىء، إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير، ولم يبذل جهدا كبيرا فى احترام قواعد الكلاسية، ويضغط فى فنه على النقاط المثيرة برقة دون أن يتخلى عن كرامة المأساة، وهو نموذج دقيق للذوق

الفرنسى فى عصر لويس الرابع عشر، وهو ذوق بالغ الرقة والدقة، والشفافية والوضوح.

وكان **موليير** (١٦٢٢ - ١٦٧٣) معاصرا لراسين، ومن بين أكثر الكتاب المسرحيين امتيازا وعظمة على امتداد كل العصور، وهو يستخدم كل الوسائل المتاحة للتسلية والإبهاج، وتميز فى المسرحيات التى تصور الأخلاق الطبيعية، فرسم نماذج كاملة ودقيقة ومثالية، للأمزجة والرذائل، وبلغ فى تجسيمها النهائى حدا يتجاوز الواقع، وعناوين المسرحيات نفسها تعكس هذا الاتجاه، فهناك مسرحية البخيل والمنافق.

وعندما صاغ **بوالو** عام ١٦٧٤ قواعد الكلاسية فى كتابه «فن الشعر» لم يفعل شيئا أكثر من أنه أوصى بما حاوله قبله راسين وموليير. وقد اجتاح المثل الفرنسى أوربا كلها وبدا أثره واضحًا قويا على امتداد القرن الثامن عشر، ولو أنه تغذى أيضا بأمجاد أخرى سابقة.

فإذا تجاوزنا عصر النهضة إلى **العصر الحديث** نجد من خصائص مسرحه أن الخط الفاصل بين المأساة والملهاة، وهو جوهرى فى المسرح الكلاسى، ضعف واختفى، واحتلت المأساة الرومانسية، والدراما التاريخية والبرجوازية، شعرا أم نثرا، مكان المأساة الكلاسية، وبدأت هذه المسرحيات تعرض كثيرا، أكثر مما كانت عليه فى الماضى، مشكلات وقضايا، وتعرِّض بالاستغلال والأخطاء، والسخط الاجتماعى، وتهدف صراحة إلى إصلاح ذلك كله أو علاجه، وفتحت المجال واسعًا أمام حوارات عنيفة، أدبية أحيانا، وأخلاقية فى الأغلب، وفيها كلها كان الفن هو الخاسر غالبا.

غير أن الدراما الرومانسية تهاوت سريعا، ومع أواسط القرن التاسع عشر بدأت تحتضر، أمام هذيان العنف وتتابعه، والأقنعة، والجلادين، والشخوص الشريرة، وبدأت الواقعية تشق طريقها واثقة، وتبحث عن الدقة، والتوثيق، فى المناظر، والعادات واللغة، ولم تقف جرأة المسرح عند حد، فهو يرسم المناخ، ويصور الحياة، مهما كانت خشنة وجاسية، ومهما بلغت من التشاؤم القاتم، أو المرارة القاسية، ووقف طويلا عند القضايا الاجتماعية، واهتم بأولئك الذين يقدمون فى كل

لحظة مزيدا من خفقان الحاضر، وحرارة الواقع، وقد لعب النرويجى إبسن (١٨٢٦ - ١٩٠٦) ومواطنه بوجورنسون (١٨٣٢ - ١٩١٠) دورا عظيما فى تعميق المسرح الواقعى، وجعلا منه مؤشرا صادقا على القلق الذى يضطرب فى حنايا المجتمع، والصراعات العنيفة، مكتومة أو ظاهرة، التى تختفى وراء العديد من مشكلاته.

وفى الفترة نفسها وُلدت «الملهاة الرفيعة»، خيالية، ولطيفة، تحاول أن تقدم إلى المشاهد متعة جميلة، وأن تبعده عن المشكلات المرهقة، والجدل المحطم، والقبح القاتم، والأحزان المدمرة، وأن تضحكه من نفسه فى دراما العادات حين تصور النيام، والمتظارف، وعابد المال، وهى ألوان جاءت فى جملتها نثرا، على حين ظلت الأعمال ذات الطابع التاريخى، والمناخ المثالى تصاغ شعرا.

تتفاوت اسهامات الشعوب الأوربية فى الأدب المسرحى الحديث كثيرا، ويمكن القول إجمالا إن فرنسا تميزت بثراء مسرحها، وبتأثيره الهائل على امتداد القرن التاسع عشر، وكانت فى مطلع هذا القرن، ولزمن طويل، وربما الوحيدة، التى ازدهرت فيها الدراما البرجوازية والملهاة، وفى القرن نفسه ظهر المسرح الاسكندنافى، وبُعث المسرح الإيطالى، والإسبانى، ووجدت بعض الأعمال الألمانية والروسية نجاحًا، ثم جاء الإنجليز فسدوا أفق المسرح بأعمالهم، وشغلوا العالم بتمثيلياتهم على نحو ملحوظ.

● المسرح العربى:

كان المسرح آخر الأنواع الأدبية الأوربية وصولا إلى العالم العربى، وهو وافد أجنبى، وتأثير أوربى جملة وتفصيلا، وما من حاجة إلى ربطه بعادات، أو تقاليد، أو مسليّات قريبة منه، حدثت فى مصر، أو فى أنحاء أخرى من العالم العربى، فى عصور خلت، لأن الغايات متباينة، والتقنيات مختلفة، ولا يعيب الأدب العربى أنه على امتداد مئات السنين من حياته لم يعرف هذا اللون، لأن دواعيه لم تكن متوفرة محليا، ولأن العالم الذى أحاط به من شتى جوانبه القريبة، من الآداب واللغات الأخرى لم يعرف هذا اللون من الشعر أيضا.

نعم، كان هناك خيال الظل، والمضحِّكون، والحكاّءون، والمشعوذون، والمحبظون، والمهرجون، ومقلدوا أصحاب العاهات، ومرقصو الحيوانات، والحواة، وُجِدوا دائما على نحو أو بآخر، يُضحكون الناس بالنكات والحركات، ويسلّونهم بالرقص والموسيقا، ويعينونهم على قضاء أوقاتهم، ويدخلون البهجة فى نفوس الأمراء والأغنياء، وبعضهم بلغ فى مهنته قدرا عاليا من الإجادة، ولكنهم فى كل الحالات أقرب إلى الشاعر الجوّال الذى عرفته أوربا فى العصر الوسيط، وقريبا منه شاعر الربابة، ويطلق عليه فى الصعيد اسم «المدّاح»، وفى المغرب «القوّال» لأن من بعض مهامه أن يمدح الذين يجودون عليه ببعض الخير، مالاً أو ثيابا أو عينا، أو بعض المتاع.

وفن هذا الشاعر، وهو يقوم وحده أو مع آخرين بكل المهن التى أشرنا إليها من قبل، ازدهر فى أوربا على أنقاض المسرح، وكان بديلا له لفترة من الزمن، وعنه صدرت الملاحم وتطورت فى شكلها الأوربى الوسيط، والشىء نفسه حدث عندنا، فهو يتغنى بملاحم أبى زيد الهلالى، والظاهر بيبرس، وسيف بن ذى يزن، والأميرة ذات الهمة وآخرين.

وبعيد عن التصوّر إذن أن يكون خطوة نحو نشأة المسرح العربى، أو أن يكون هذا تطورا له.

إنما وُلد المسرح لدينا عندما انهارت الحواجز الفاصلة بين مصر وأوربا، حين ضعفت الدولة العثمانية، واستقلت مصر ذاتيا على الأقل، وكان العثمانيون قد أقاموا هذا الحواجز عالية صفيقة حين كانت أوربا تنهض قوية عجلة واثقة، ونتدهور نحن مسرعين، فلم نعرف ما يجرى على الجانب الآخر من البحر الأبيض، وكنا فى فترات الازدهار نعرفه، ونرقبه، سواء كنا الأرقى أو الأضعف، أو المساوين.

وأبعد من هذا أن نلتمس أصول المسرح العربى فى احتفالات الفاطميين الدينية، أو ألعاب الفروسية عند المماليك، أو فى طقوس الجماعات الصوفية، كالدوسة مثلا، أو فى أعياد فيضان النيل، أو فى حفلات الزار، وكلها فنون شعبية تستأهل أن نعرفها، وأن نؤرخ لها، ولكننا نحملها فوق طاقتها حين نزعم أنها بداية مسرح عربى، أو خطوات نحوه، فلم تكن عند الذين يقومون بها أية فكرة عن شىء

اسمه المسرح، وكان رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ ـ ١٨٧٣) أول من عرف الكلمة، وتحدث عنها فى كتابه «تلخيص الإبريز فى أخبار باريز».

لقد انبثق المسرح العربى فى مصر قريبا من منتصف القرن التاسع عشر بتأثير أوربى خالص، فقبله جاءت الحملة الفرنسية معها بمن يسلّى ضباطها وجنودها ويدفع عنهم الملل، وفى عصر محمد على كثر الأوربيون من العلماء الذين جاءوا يعاونونه فى مشروعاته الكبرى، وبخاصة الفرنسيين، وافتتح هؤلاء عام ١٨٢٩ مسرحًا للهواة، ومثّل فيه بعض الشبان الفرنسيين، وفتيات ينتمين إلى أسر فرنسية راقية، مسرحية «المحامى بتلان Maitre Patelin» و«النهم المفلس le Gatromnome Sans argent» تأليف أوجين سكريب (١٧٩١ ـ ١٨٦١) وقام الفنيون الذين كانوا يرافقون شمبليون برسم المناظر، ولأن العمل كان جديدا كله قوبلت الفرقة، والمناظر، والتمثيل، باستحسان وحماسة بالغين.

ويصف الرحالة الفرنسى رينو، وزار مصر عام١٨٥٤، مسرحـا إيطاليًّـا أقيم فى ميـدان القناصـل فى الإسكندريـة فى الهواء الـطلق، تحت النجوم، تُمثّـل فيـه دراما إيطالية، بطلتها ممثلة مصرية ذات لكنة إيطالية، ويحدثنا الرحالة جيرار دى نرفال عن «مسرح القاهـرة» حيث أمضى سهرة أسهب فى وصفهـا، قام بتمثيلهـا بعض الهواة من الفرنسيين، والإيطاليين، واليونانيين، ورصدوا ريعها لجمعية ترعى العميان الفقراء.

وكان تطور المسرح الأوربى فى مصر بطيئا، ولم يتـألق دائما، لأن روايـاته كـانت أجنبيـة، وروّاده من الأجانب، ولا يـتردد عليه إلا قلة محـدودة جدا من المصـريين الذين يعرفون اللغات التى يجرى فيها التمثيل.

أما بداية المسرح العربى فكانت فى عهد الخديو سعيد، (١٨٥٤ ـ ١٨٦٣)، فقد كانت هناك قاعة للتمثيل تحدثوا عنها كثيرا فى أوربا، ولكنها سرعان ما أفلست، ثم أقيمت على انقاضها قاعة أخرى جميلة عام ١٨٦٨ فى عهد الخديو إسماعيل، حملت اسم «مسرح الكوميدى»، وكانت فى المكـان الذى تشغله الآن مصلحـة البريـد فى ميدان العتبة الخضراء.

وفى الإسكندرية أقيم «مسرح زيزينيا» صغيرا فى البـداية، ومـا لبث أن تطور، وشهـد أمجاد الفـرق الشاميـة التى كانت تجىء للعمـل فى مصر، والفـرق الأوربيـة

المختلفة، وافدة أو من المقيمين فى المدينة.

وفى عام ١٨٦٩ اُفتتحت دار الأوبرا، فانتظمت المواسم الأجنبية، وعُرضت فيها أشهر المسرحيات والأوبرات العالمية، وأتيح للجمهور المصرى وللفرق الـوطنية أن تشاهد هذه النماذج العالية من الفن المسرحى الصحيح.

* * *

يمكن أن نميز فى مولد المسرح العربى بين مرحلتين: النشأة والبداية، ثم المسرح فنًا ومكتملا.

فى المرحلة الأولى تنوعت المحاولات، وكثرت الفرق، وكان ما تقدم يحمل طابع التأثير الأجنبى، فرنسيا أو إيطاليا أو إنجليزيا، ويقوم على نصوص مقتبسة، أو مترجمة بتصرف، أو مؤلفة تأليفا متهافتا، وتتضمن فكاهات فجة مما تعرفه الفنون الشعبية التى أشرنا إليها من قبل، ومع ذلك يحسب لها أنها اتجهت إلى الواقع تستمد منه موضوعاتها، وتعرض لمشكلاته تسجيلا ونقدا، وأنها جذبت عامة الناس إلى المسرح بعد أن كانوا معرضين عنه، وقليلى الاهتمام به.

وكان أمر المسرح فى هذه الفترة متروكا للظروف، تسيّره كيفما اتفق، فليس ثمة حركة نقدية توجه وتقوّم وتثقّف، ولا نكاد نجد له صدى فى الصحافة أو المجلات يومها، إلا أخبارًا، أو إطراء، أو إعلانات، ومن هنا كان عمر الفرق المسرحية قصيرا، وإفلاسها متواليا، وعدم اهتمام الرأى العام به ملحوظا.

ولم يعرف المسرح تأليفا عربيا خالصا إلا عام ١٨٩٤ حين كتب **إسماعيل عاصم** مسرحيته «صدق الإخاء»، تبصّر الأغنياء بمضار الترف وتبديد الثروات، ثم توالى ظهور المسرحيات الاجتماعية فقدم **فرح أنطون** مسرحيته «مصر الجديدة، ومصر القديمة»، وكتب **إبراهيم رمزى** عددا من المسرحيات التاريخية والاجتماعية والغنائية، وواكبه فى الفترة نفسها **محمد تيمور** فكتب عددا من المسرحيات، ذات صدى أجنبى واضح، فرنسى فى الأعم الأغلب، ولكنه أجاد تمصيرها وقرّبها من الواقع المصرى تقريبا شديدا، وكان الفارق بينهما أن إبراهيم رمزى كتب مسرحياته بالفصحى خالصة، على حين أن محمد تيمور أنطق المتعلمين بالعربية الدارجة، والطبقة الدنيا بالعامية الخالصة.

وفى المرحلة الثانية، واتضحت معالمها مع بداية القرن العشرين، أصبح المسرح فنا يقوم على الإبداع العربى خالصا، وأخذ اتجاهين متميزين، مسرح شعرى رائده أحمد شوقى، وخلفه عزيز أباظة، ومسرح نثرى بدأه محمود تيمور، وبلغ القمة على يد توفيق الحكيم.

أما المسرح الشعرى فاستقى مادته من التاريخ، إسلامية أو وطنية، وجعلها هدفا للمعالجة الفنية، فحوّر الأحداث والشخوص، ودون أن يخرج على قواعد الكلاسية ألقى عليها ظلالا رومانسية، فقد راعى قواعد الأولى فى الموضوعات، ونلتقى بالثانية فى الخروج على قانون الوحدات الثلاث، وكان أبرز هذه المسرحيات: كليوباترة، وعلى بك الكبير، وقمبيز، ومجنون ليلى لأمير الشعراء، والعباسة، وعبد الرحمن الناصر، وقيس ولبنى لعزيز أباظة.

وأخذ المسرح النثرى عند توفيق الحكيم اتجاهين مختلفين: اجتماعى يعالج قضايا محلية، وذهنى يستوحى الأساطير الدينية، واليونانية القديمة، وتجىء شخوصه رموزا على قضايا إنسانية تشغله، وكانت خطواته الأولى تحمل بصمات أجنبية لا تخفى على الإنسان المدقق، فرنسية أو إيطالية أو روسية أو إسبانية، وبخاصة الكاتب الإيطالى بيراندللو.

ولم تترك الدولة أمر المسرح للمبادأة الفردية، فأوفد الخديو عباس حلمى جورجَ أبيض فى بعثة إلى فرنسا عام ١٩٠٤، وبقى فيها حتى عام ١٩١٠، ثم عاد على رأس فرقة فرنسية، تمثل باللغة الفرنسية، ولكن سعد زغلول ناظر المعارف إذ ذاك وجهه إلى التمثيل باللغة العربية، فألّف فرقًا مسرحية مختلفة، تارة بالاشتراك مع الشيخ سلامة حجازى، وقدّم بعضا من عيون المسرح الغربى، لموليير، وشكسبير، وبرنارد شو، فارتفع بمقام الممثل والنص معًا، وأكسب الفن احتراما وتقديرا.

وفى عام ١٩٢٣ ظهرت أول فرقة مسرحية محترفة، تحمل اسم فرقة رمسيس، على رأسها مخرج متمرس، هو عزيز عيد، وممثل موهوب هو يوسف وهبى، وكوكبة من خيرة الفنانين المجيدين، وألحّت، إلى جانب التمثيل، على الانضباط بين أفرادها، وتعويد الجمهور احترام المواعيد، والتف حولها يدعمها ويشد أزرها بنخبة

من ألمع المثقفين المصريين، يتابعون أعمالها، وينقدونها، وأدى هذا إلى ظهور مجلات متخصصة فى النقد المسرحى منها: المسرح، والتياترو، إلى جانب ما يكتب فى الصحف اليومية، والمجلات الأسبوعية الأخرى.

وتلا تكوين هذه الفرقة إنشاء **معهد الفنون المسرحية** عام ١٩٣١، ولكن حملة رجعية عنيفة قامت ضده، بدعوى أنه يحرض على الفساد، ويتيح للشبان والشابات الاختلاط فى قاعاته، فألغته وزارة المعارف وكان يتبعها، غير أنها عادت فأنشأت عام ١٩٣٥ **الفرقة القومية للتمثيل**، وضمت إلى صفوفها خيار الممثلين، ووضعت على رأسها الشاعر **خليل مطران**، ورصدت لها إعانة كبيرة، وأنشأت معها لجنة عليا، تضم نخبة من كبار من المثقفين، ترسم لها الخطوط والمناهج، وكانت مهمتها أن تقدم الروائع العالمية، وأن يكون تمثيلها باللغة العربية الفصحى.

وما هى إلا سنوات قليلة حتى حُلّت الفرقة عام ١٩٤٢، بحجة أن إيرادها ضئيل، ونفقاتها كبيرة، وأن استخدامها اللغة الفصحى وحدها جعلها وقفا على خاصة المثقفين، وحلّت مكانها «**الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقا**»، فاختطت هذه لنفسها منهجا جديدا، أوضحه أن تقدم مسرحيات بالعامية أيضا، إلى جانب الفصحى، وأن تسخو فى الحوافز المالية للممثلين والممثلات تشجيعا لهم على الإجادة والانتظام. وأنشأت الوزارة عام ١٩٤٤ «**المعهد العالى لفن التمثيل العربى**» ليقوم بدوره فى الارتقاء بفن المسرح، وأخذ يقدم دراسات منهجية حوله، تمثيلا، وإخراجا، ونقدا.

ولما قامت ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ أولت الثقافة اهتماما واسعا، وبخاصة الفنون الجميلة، فأنشأت العديد من المسارح المتنوعة، والمعاهد المختلفة، للتمثيل والإخراج والنقد، والسينما، والموسيقا، والباليه، وفتحت الباب واسعا أمام الكتاب فأخذوا يظهرون واحدا وراء الآخر، فى ألوان شتى من المسرحيات، وأصبحت القاهرة مركز إشعاع باهر امتد أثره إلى بقية العالم العربى.

وفى هذه الفترة نضجت المسرحية الاجتماعية الناقدة، وتقدمت المسرحية السياسية خطوات، وحاول الكتاب أن يقدموا مسرحًا عربيا أصيلا، يعتمد على

التراث، ويفيد من المأثورات الشعبية صيغة ومضمونا.

* * *

وإذا أجملنا القول فى بقية **العالم العربى** قلنا: إن **العراق** عرف المسرح مبكرا، وازدهر وسط ظروف اجتماعية وسياسية مواتية، وفّرتها له ثوراته الوطنية والتقدمية، واستهدى مصر خطواته فى هذا المجال، وانبثق مسرحه فنا سياسيا منذ البداية، وقوميا فى الوقت نفسه. على حين أن **سوريا** لم تعرف المسرح نشاطا فنيا ذا أهمية، يتجاوز «مجرد النصوص الأدبية» يكتبها أصحابها للتعبير عن أنفسهم فى قالب حوارى، إلّا بعد الوحدة مع مصر، حين تأسست فرقة المسرح القومى عام ١٩٥٩، احتذاء بزميلتها فى القاهرة، وظل المسرح فى **لبنان** أدبا يقرأ وإبداعًا يكتب، وليس أسلوبا يعبر عن النفس والحياة، لأنه كان يقوم إنْ وُجد، على جهد أفراد، دون أن تتدخل الدولة فى أمره دعمًا أو توجيها.

وعرفت **فلسطين** نشاطا مسرحيا شعبيا لا بأس به، رغم قسوة الاحتلال البريطانى، وحين تخلّى هؤلاء عنها للغزو الصهيونى توقّف هذا النشاط أو تشتّت، وهو الآن يستجمع أمره، ويلمّ شتاته، ويعاود نشاطه، فى ظروف بالغة الصعوبة، تحت حكم استعمارى صهيونى بالغ القسوة والشراسة، سلاحًا قويا للإبقاء على الشخصية العربية، ومن هنا غلب عليه الاتجاه السياسى فى كل مراحله، ولم يعرف **الأردن** المسرح نشاطا ثقافيا ترعاه الدولة إلّا فى السبعينيات.

وليس لبقية دول الشرق العربى نشاط مسرحى يذكر، إلّا ما يقوم به **الكويت** من جهد محمود، ومحاولة جادة لقيام مسرح فنى، إذ أرسل بعثة لدراسته فى مصر، واستقدم **زكى طليمات** للإشراف عليه فى الكويت، وكوّن فرقة مسرحية على أسس علمية، ولكن ذلك كله فى نطاق ضيق محدود، تحكمه ظروف العادات والتقاليد، والمناخ السياسى.

وعرف **السودان** بحكم صلاته القديمة والمتواصلة مع مصر المسرحَ فى وقت مبكر، إذ نقله إلى هناك مجموعة من الأساتذة المصريين الذين قاموا بالتدريس فيه أول هذا القرن، كوسيلة تربوية فى البدء، وسرعان ما وجد صدى طيبا، فتكونت

أول فرقة سودانية عام ١٩٤٦، وشاركت فيها المرأة السودانية، وتم بناء مسرح قومى فى أم درمان عام ١٩٥٩.

فى **الغرب العربى** كانت **تونس** بحكم روابطها الثقافية بمصر منذ العصر الوسيط أسبق دوله إلى العناية بالمسرح، وكانت دائمة الترحيب بالفرق المصرية منذ مطلع هذا القرن ومنذ عام ١٩٣٢ أصبح لديها أربع فرق تتنافس فيما بينها، ووجد المسرح بعد الاستقلال عناية من الدولة ودعما، إعدادا ودراسة. و بدأ المسرح فى **المغرب** وئيدا، وكانت النواة فى مدينة طنجة، وهى ذات صبغة دولية إذ ذاك، مما سهّل تردّد الفرق المصرية عليها، إلى جانب قربها من إسبانيا، وتأثرها الشديد بالثقافات الأجنبية المتنوعة، الوافدة عليها، ولكن المسرح لم يبدأ دوره الحق، ومتواضعا فى الوقت نفسه، إلا بعد الاستقلال الوطنى عام ١٩٥٦.

وأيًّا ما كان الأمر فإن المسرح فنًّا يعانى الآن فى العالم العربى بأسره فترة ركود واضحة، لمنافسة التليفزيون والفيديو له، ولأن المسرح الجيد يتطلب نفقات مرتفعة، لا تتأتى له دون دعم من الدولة، والذين يعرفون قدره لا يملكون، ومن يملكون يدركون خطره ودوره فهم لا يريدونه.

● **بناء المسرحية:**

المسرحية فنًّا يجب أن تكون هيكلا كاملا، وأن تتوافر فيها الوحدة، ونحن فى المسرح لا نهتم بالحدث ما لم ندرك الأسباب والمقدمات التى أدت إليه، ويبقى الممثلون ألغازا وأحاجى ما دمنا نجهل من أين يجيئون وإلى أين يذهبون، وباختصار ما دمنا لا نعرف هذه الشخوص.

ومن هنا يجب أن تحتوى المسرحية على بداية و وسط و نهاية كما فهمها أرسطو، وإذا استخدمنا المصطلحات الخاصة بها قلنا يجب أن تضم: **العرض، والعقدة، والحل**، الذى لا نصل إليه إلا من خلال المفاجآت والأحداث الطارئة، كما هو الحال فى أمور الحياة.

والقصد من **العرض** إلقاء بعض الضوء على الحوادث التى ستجرى بدرجة تكفى لفهم الموضوع، والشعور بأهميته سلفا، وإيجاد حالة من التشويق والانتظار

والتطلع، دون أن تبلغ درجة من الوضوح تكشف السر الذى يحوّم حول الأشياء والرجال، وهم على وشك الدخول فى خصام، وإنما تجىء وسطا بين الغموض والوضوح، حتى لا توحى بالنتيجة، التى تتضح بقدر ما تبين الخطوط الأساسية التى تتألف منها العقدة، وتغمض بحيث تدعك متلهفا متشوقا إلى متابعة الحوادث ومعرفة النهاية.

وكان **العرض** فى المسرح اللاتينى، وبعض أعمال المسرح الوسيط، وعند الإنسيين، وحتى فى أعمال أخرى قريبة، كما هو الحال فى بعض مسرحيات لوركا، يتم بواسطة مقدمة، يشرح فيها البطل الفكرة فى خطوطها العامة. أما اليوم فيفضلون وسائل أقرب إلى الطبيعة، ولو أنها أشد صعوبة، كالحوار، ونمو الأحداث على نحو يكشف للمشاهدين السوابق الضرورية.

وتتضمن **العقدة** موضوع الحدث المعروض، والطريقة التى تسير فيها المسرحية، وتتابع الأحداث، إلى أن تتعادل الكفاءات المتعارضة، والأحداث المتباينة، بشكل يدع المشاهد فى حيرة من الأمر، فلا يدرى أى اتجاه يسير فيه الحدث الرئيسى، ويمكن تحديد مكانها بأنه يجىء فى اللحظة التى يستحيل علينا فيها أن ندرك كيف تنتهى الأحداث، لما بين القوى المتصارعة من تكافؤ وتوازن.

ويأتى **الحل** فى الفصل الأخير عادة، وكما يدل عليه لفظه اللحظة التى ينكشف فيها الموقف المعقد، ويقترب فيها البطل من غايته، ويتضح موقف الشخصيات الرئيسية التى هى موضع التمثيل على المسرح، وفى هذا الفصل لا يدع المؤلف شيئا مما مضى فى المسرحية من غير تفسير أو توضيح، وينبغى أن يجىء عرضا، وطبيعيا، أثناء الحوار، وأن ينبثق من صلب المسرحية نفسها، لا من شىء آخر، أو من شخص أجنبى عن الحادث، وأن يكون مقبولا حينما يأتى لدى العقول العادية، مهما كان فجائيا وغير متوقع.

ويختلف الحل فى المأساة عنه فى الملهاة، فالأولى تسير فى عالم تحركه قوانين طبيعية لا تتخلف، والثانية تتحرك فى عالم تسيّره التقاليد والخروج عليها ممكن وفى الملهاة الطبيعية، ومن شأنها أن يظل الأشخاص صادقين مع أنفسهم فيما يتصل بطباعهم، وأنهم لا يستطيعون أن يغيّروا أو يصلحوا من ميولهم الطبيعية شيئا.

يتطلب الأمر أن نترك فيها الميل الطبيعى يسير إلى النهاية، حتى يبلغ غايته فتأخذ شكل دراما، أو نسد عليه الطريق فجأة، بواسطة عقبة تأتى من الخارج، فيكون معها الحل.

وينقسم العمل المسرحى إلى **فصول**، ويتكون الفصل من جزئيات، وتؤلف هذه بدورها عددا من المواقف، فى سلسلة متصلة الحلقات، وحتى عصر **هوراس** كان عدد الفصول يتراوح بين ثلاثة وخمسة، فى المأساة والملهاة والدراما، وجرى المسرح اللاتينى، ومسرح شكسبير من بعد، والمسرح الفرنسى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، على أن تكون خمسة، وانكمشت فى المسرح الإسبانى فى العصر الذهبى إلى ثلاثة. أما الأنواع الصغرى من المسرح فقلّ ما تتجاوز فصلين، وتتكون من واحد عادة، وكل فصل يحتوى على مشهد، أو عدة مشاهد، ويتحدد المشهد بدخول شخص أو خروجه، ولا يلتزم فيها بعدد معين، وتشغل بالحوار، والأحاديث، والقصص، ومن المهم ألّا يخلو المسرح من أحد الممثلين، إبقاء على الوهم وخديعة المشاهدين.

وتفصل **الاستراحة** الفصول بعضها عن البعض، وهى من خصائص المسرح الحديث، لأن الإغريق كانوا يشغلونها بنوع من الغناء الجماعى، وساعدهم على هذا اشتراطهم وحدة الزمان والمكان، وقد تخلص المسرح الحديث منها، وتجىء الاستراحة لتعطى الممثل الفرصة كى يعد نفسه للفصل القادم، ولإعداد المناظر، وللحوادث أن تتطور خارج المسرح مجاراة للطبيعة والواقع، ومحافظة على شرط الإمكانية، ووسيلة لتبسيط الحدث حين يكون مثقلا بالتفاصيل الفرعية والأحداث الثانوية، وفرصة لإيجاد مخرج بالنسبة لنظرية الزمان والمكان، لأن الأحداث التى تتم أثناء نزول الستارة تتجاوز فى بعض الأحيان الوقت الذى يفصل فصلا عن آخر.

ويعتبر **الحوار** عنصرا أساسيا فى العمل المسرحى، سواء أكان شعرا أم نثرا، وهو التعبير الطبيعى عن الأحاسيس على المسرح، وحيث يلتقى جمع من الأشخاص فى وقت واحد، ولديهم - فى الظاهر على الأقل - أفكار يتبادلونها، أو مصالح يتحاورون حولها، وما يكون هناك من تعارض بين الأفكار والطباع يُعبّر عنه بالمناقشة.

ولكى يكون **الحوار** جيدا يجب أن يتسم بالحيوية والمتعة، كالأشخاص أنفسهم، سواء بسواء، لا يضعف فيصبح نوعًا من الشروح الفلسفية، ولا يطول فيصبح خطبا طويلة مملة، وإنما يجب أن يجىء فى جمل قصيرة، وأن يكون طبيعيا، متفقا مع موقف المتكلم وشخصيته، متغير النبر والإيقاع، طبقا للحالة التى يُعبر عنها، بعيدا عن الاستطراد، وإقحام النكات، والجمل المحفوظة، والأمثلة المكرورة، إلاّ إذا كان ذلك طبيعيا، وفى مكانه المناسب.

● **نظرية الوحدات الثلاث:**

يقول الشاعر والناقد الفرنسى **بوالو** فى بيتين من الشعر:

ليكن حدث واحد، وجرى فى مكان واحد، وفى يوم واحد.
شاغلا المسرح، الملىء بالمشاهدين حتى نهاية التمثيل.

وهذان البيتان يجمعان ما يسمى فى العرف المسرحى بقانون الوحدات الثلاث: الزمان، والمكان، والحدث.

أما وحدة الزمان فأشار إليها **أرسطو** حين فرّق بين المأساة والملحمة فى الطول، فذكر أن المأساة تحصر نفسها قدر المستطاع فى زمن مقداره دورة شمس واحدة، أو لا تتجاوزه إلاّ قليلا، على حين أن الملحمة لا تحد بزمان، وإن كان الشعراء فى البدء لم يتقيدوا بزمان لا فى المأساة ولا فى الملحمة.

ولم يتحدث **أرسطو** عن **وحدة المكان**، وإنما قاسها أديب إيطالى، يُدعى **ماجى**، على وحدة الزمان، واختلفوا فى تعريفها، فقصرها بعضهم على المكان الذى يبدأ فيه التمثيل لا يتعداه، بيتًا أو قصرا أو معبدا، أو ما يحيط بأىٍّ منها، وتجوّز بعضهم فى ذلك قليلا، ولكنهم اتفقوا جميعا على ألاّ يتعدى حدود المدينة الواحدة.

وتناول **أرسطو** فى فصل خاص من كتابه «فن الشعر» وحدة الحدث، وأعارها اهتماما زائدا، وفى ذلك يقول:

«إن وحدة القصة لا تنشأ كما يزعم البعض عن كون موضوعها شخصا واحدا، لأن حياة الشخص الواحد تنطوى على ما لا حد له من الأحداث التى لا تكوّن

وحدة، كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالاً لا تكوّن فعلا واحدا... يجب أن يكون الفعل واحدا وتامًا، وأن تُؤلف الأجزاء بحيث إذا نُقل أو بُتر جزء انفرط عِقْد الكل وتزعزع، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءًا من الكل».

وأكّد **أرسطو** فى مكان آخر على هذه الوحدة، وأن المسرحية يجب أن تدور حول فعل واحد، تام كله، له بداية ووسط ونهاية، لأنه إذا كان واحدا تاما كالكائن الحى أنتج اللذة الخاصة به.

● **مؤيدون ومعارضون:**

كانت هذه النظرية مثار خلاف كبير بين النقاد، على امتداد الزمن، وفى كل البلاد ذات التقاليد الأدبية، وكان الإيطاليون أول من وضعها على بساط البحث والمناقشة، منذ القرن السادس عشر الميلادى، حين أخذوا يشرحون أرسطو ويناقشونه، وفى إسبانيا دافع عنها **ثرفانتيس** (١٥٤٧ ـ ١٦١٦) مؤلف رواية دون كيخوته الشهيرة، فى مواجهة مواطنه **لوبى دى بيجا** المؤلف المسرحى الشهير، وكثيرا ما كان يخرج عليها، وفى إنجلترا دافع عنها **السير فيليب سدنى** فى كتابه «دفاع عن الشعر»، وصدر عام ١٥٨٠ م، وكان **بن جونسون** يعنى بها، ويسير فى تآليفه وفقا لها، على حين سخر **شكسبير** منها ولم يكن يهتم بها. وسادت فى فرنسا خلال عصر الكلاسية، ولم يخرج أحد عليها، وإن أعطى بعضهم وحدة العمل تفسيرا جديدا، وكان من أشد المدافعين عنها نظريةً الشاعر الفرنسى **فوكلين ديلا فرسناى** (١٥٦٧ ـ ١٦٤٩) ومن بعده **بوالو**.

الذين أيّدوا النظرية اعتمدوا على أرسطو، وحاولوا باسمه فرضها على المؤلفين، مع أن أرسطو ـ كما ألمحنا من قبل ـ يقف من وحدة المكان موقفا سلبيا، ولا يذكر كلمة واحدة عنها، وفيما يتصل بوحدة الزمان لحظ أن المآسى اليونانية تعمل بقدر المستطاع أن تدوم مدة دورة شمسية، أى يومًا كاملا، أو تتجاوز ذلك بقليل، وهو فى ذلك يقرر واقعًا ولا يضع قانونًا.

والحق أن وحدة الزمان عند اليونانيين لم تكن بالصرامة التى اعتقدها الداعون

إليها، فى ضوء ما قال أرسطو، ففى فترة الغناء الجماعى الذى يملأ فراغ الاستراحة، كانت الحوادث تتسابق، وأحيانا بسرعة لا نكاد نتصورها حين نفكر فيها. وإذا كان الكثير من المسرحيات اليونانية التى وصلتنا تحدث فى مكان واحد، فإن بعضها خرج على هذه القاعدة، كما فى مسرحية الضفادع لأريستوفان، فهى تنقلنا من الأرض إلى الجحيم، ومسرحيته «السلام» تنقلنا بدورها من الأرض إلى السماء.

وكان المدافعون عن الوحدات يستندون على رأى آخر مستمد من داخل المسرحية نفسها، وما يتطلبه بناؤها من مطابقة بينها وبين الواقع، فالمسرحية التى تمثل ساعتين من الزمن ينبغى ألاّ يزيد وقت تمثيلها كثيرا عن الوقت الذى وقعت فيه حوادثها الحقيقية فى الخارج.

ولكن القائلين بهذا الرأى يخلطون بين مطابقة التمثيل للواقع وبين ما يصوّره الوهم، لأن المنظر الذى يُصوّر على المسرح من شأنه أن ينقلنا إلى مقاطعة مثالية، تُلغى فيها، أو على الأقل تُنسى، مسافات الزمان والمكان، وهو يشدّنا إليه بقوة، من خلال الأحداث التى تمر، والأحاسيس التى تتوالى، ومعه نهرب من الواقع المادى الذى لا يبعث على الطمأنينة، وهذه أجل خدمة يؤديها الفن، كما هو الشأن حين نكون فى حديث ممتع، أو حين نتأمل منظرا جميلا، أو وجه فاتنة ذات عيون جميلة، فإن اللحظات تمر دون أن نحس بها، أو حين نقوم برحلة ممتعة، فى بلد ساحر، فإننا لا نفكر فى المسافات التى قطعناها.

لن يخطر ببال إنسان وهو فى المسرح، إلا إذا كان متحذلقا، أن يُخرج ساعته ليوازن بين الزمن الوهمى والزمن الحقيقى، بين الفن والحياة، والمسرح ـ كالتاريخ أو الرسم ـ له قوانينه الخاصة بالنسبة للمرئيات، فالتاريخ يجعلنا، من فصل إلى آخر، نطوى السنين والمسافات، والرسم يصوّر لنا على قطعة ورق أو قماش لا تتجاوز مساحتها بضع سنتيمترات مناظر بعضها أمامنا، والبعض الآخر يكاد يتلاشى لبعده عنا.

نعم، قد نطلب من المؤلف المسرحى ألاّ يدع الحوادث تتزاحم، وألاّ يجعل البلاد تسرع متتابعة بنفس طريقة صندوق الدنيا، ودون شك ليس مقبولا، وفوق طاقة

العمل، أن نرى مسرحية يولد بطلها فى الفصل الأوّل، ثم نلتقى به شيخًا فى الفصل الأخير.

ولكن، كيف نحدّد الفواصل ونرسم الحدود؟. ذلك شىء موكول إلى دقة إدراك الشاعر، وحسن تقديره، لا إلى العلماء أو النقاد.

● **رأى النقد الحديث:**

أمّا النقد الحديث، وهو يُعنى بالتفسير أكثر مما يعنى بالقوانين، فيرى أن وحدة الزمان والمكان لم تكن قانونا صارما، وإنما نتيجة نظرية مسرحية خاصة باليونان، وبالقرن السابع عشر فى فرنسا، تتجه إلى تركيز المناظر فى المسرح إلى أقصى حد.

كان اليونانيون يحبون الموضوع البسيط، الواضح التصوير، «الذى يسهل أن نحيط به لأول نظرة»، كما يقول أرسطو، وكانت العقدة فى مسرحياتهم أولية، حتى فى أشدها تعقيدا، واكتفوا بأن يقتطعوا من الأساطير التى تملأ ملاحمهم موضوعا يستخدمونه فى شرح بعض الأحاسيس الجميلة وتنميتها، واستمروا حتى فى المسرح فنانين مولعين بالجمال المثالى، ولا تزال مسرحياتهم بما فيها من انسجام وبساطة ونقاء فى التصوير، تذكرنا بهندسة معبد «بارثينون»، والحدث الذى يفهم على هذا الأساس لا يحتاج إلى مسافات مكانية أو زمانية واسعة.

وقد سخر فيكتور هيجو شاعر الرومانسية الأكبر سخرية لاذعة من قانون الوحدات، فى مقدمة مسرحيته «كرومويل»، يقول:

«إن وضع العمل قسرا فى إطار الأربع والعشرين ساعة شىء سخيف، فلكل عمل زمنه الخاص، ومكانه الملائم، أنصبُّ هذه الجرعة من الزمن على كل هذه الحوادث، ونطبق هذا المقياس على كل شىء!. إن المرء ليضحك حين يرى صانع الأحذية يجرب حذاءً واحدًا على كل الأقدام. إن مثل وحدة الزمان ووحدة المكان كخشبتين متعارضتين على باب قفص تحولان دون دخول كل الحقائق والأشخاص وكل ما خلقه الله فى عالم الواقع».

ويقول عن وحدة المكان:

«على المسرح نرى الأعمال المهمة فى المسرحية تقع بعيدا عنه، وبدلا من التمثيل يكتفون بالأخبار الطويلة المملة، وبدلا من الصور يأتى الوصف، وثمة أشخاص يتدخلون بيننا وبين التمثيل كأنهم رجال الجوقة الإغريقية، ويخبروننا بما يحدث فى الكنيسة، أو القصر، أو الميادين العامة، بطريقة تغرى بأن نصيح فيهم مرارا: أحقًّا ما تقولون!. قودونا إلى تلك الأماكن، فإن ما يحدث ثمة ممتع دون شك، وعلينا أن نراه».

● طبيعة اللذة المسرحية:

من أين تجىء متعة المسرح؟

يرى الألمانى **هركينراته**، والفرنسى **فاجيه**، أن مصدر المتعة فى المسرح ينحصر فى «قسوة الإنسان نحو أخيه الإنسان»، وربما كان ذلك أثرا قديما من الوحشية البدائية، التى كانت تجد المتعة فى مبارزة الرجال، ولا تزال حتى اليوم تجدها فى مصارعة الثيران، ومهارشة الديكة، وصفٍّ الكلاب، وصيد الحيوان.

فالإنسان يذهب لمشاهدة **المأساة** بحثا عن متعة ملؤها بالنسبة له شقاء الأخرين، ونحن نستمتع حقا حينما نبكى شقاء أمثالنا من الناس، وأمّا المتعة فى **الملهاة** فيردها **فاجيه** إلى «الدهاء، ويلذ لنا فيها أن نسخر من بلاهة أناس هم مثلنا فى الإنسانية، وهذه بطبيعة الحال لذة أساسها القسوة والتوحش».

وإذن فالمسرح يستغل فينا الميل إلى العثور على المتعة بأية وسيلة كانت، عن طريق الضحك أم عن طريق الدموع، من خلال شقاء الآخرين، دون أن يصيبنا شىء من الألم.

وهذا الرأى ليس مسلَّمًا به فى الواقع، إذا لو كان حقًّا لكانت بقية أنواع الأدب وكل الفنون على هذا النحو، لأن الملحمة والتاريخ يقصان أحداث الحروب والمجازر البشرية، والشعر الغنائى صيغ فى مجمله من الدموع والآهات، وأروع قصائده ما صيغ فى أقسى ألوان المحن، وأغلب الروايات نسيج من المغامرات المحزنة والمرعبة، وفى مجال الفنون نجد النحت والتصوير يعالجان الموضوعات القاسية والقائمة، ويؤلف الموسيقيون ألحانًا تحرك لواعج الأسى والشجن.

وإنما مردّ المتعة، فيما أرى، أن المسرح كسائر بقية الفنون، نستبدل فيه غرائزنا الوضيعة المتوحشة بأحساسات ومشاعر كريمة وسامية، وذلك باجتثاث الغريزة الحيوانية لصالح الغريزة الإنسانية، وربما كان ذلك هو «التطهير» الذى أراده أرسطو، حين تحدث عن المأساة، وأنها تثير فى نفوس المتفرجين إحساسا بالرعب والرهبة، وبهذا تنتهى إلى تطهير النفوس من أدران انفعالاتها.

وأخيرا، فإن المسرح يساعدنا على أن نفهم أنفسنا على نحو أفضل، فهو المعهد الذى ندرس فيه حياتنا الخلقية، من خلال التحليل الحيوى العميق، وفى ذلك تتجلى القيمة الأساسية، والأثر الجميل، للمؤلف المسرحى الحقيقى.

إن أسمى أنواع المعارف التى يجب أن يسعى إليها الإنسان، هى التى تعرِّف الإنسان بنفسه!.

● **الأنواع المسرحية الكبرى:**

نذهب إلى المسرح لكى نبكى أو نضحك، فتكون **المأساة** مع الأولى، و**الملهاة** مع الثانية، وأحيانا تنبثق ابتسامة من خلال الدموع، أو شعاعًا يلمع بين سحابتين ممطرتين فتكون **الدراما**، فهذه وسط بينهما، وإن شئت هى مأساة خُففت بقليل من الملهاة.

فالمأساة تقدم حدثا عظيما، غير عادى، يؤكد على الجانب الأسمى من الحياة الإنسانية، من مغامرات الملوك، أو الرجال المشهورين، وتلتقط مادتها الشعرية من الماضى، تاريخا أو أسطورة، وتتسع بقدر ما يبعد عنّا هذا الماضى، ويمكن أن نستعيض بالبعد المكانى عن البعد الزمانى، فالمشرق بما ينطوى عليه من أسرار خفية لم يعرف الغرب عنها إلا القليل، كان فى القرن السابع عشر يقدم من الموضوعات ما تقدمه العصور القديمة، ومن هنا كتب راسين مسرحيته «بايزيد».

ويتطلب سمو الموضوع أن يكون المناخ مثاليا، واللغة سامية، تناسب مكانة الأبطال الاجتماعية وإحساساتهم، وحل العقدة مؤلم عادة، ويأخذ شكل كارثة، وكل شىء فيها يسهم بنصيب فى هذا الحزن السامى.

وهذا المفهوم يجعل من المأساة بوتقة يتطهر فيها الروح الإنسانى، لأن الألم يغسل الخطيئة، وتحت ضغط الألم وعبيق الشفقة، تسمو النفس، وتندفع فى شوق لا يُكبح جماحه نحو الخير، وهو ما ترتكز عليه عظمة المأساة الكلاسية، إذ تجعل المثل الأعلى للآلام نفسها يتدفق بلا توقف، ويمكن أن نجمل خصائصها البارزة فى:

● عظمة الحدث وبساطته، وأن يكون تاريخيا أو أسطوريا.

● ارتفاع مستوى الشخصيات اجتماعيا فهم إمّا أبطال، أو أشباه آلهة، أو نماذج إنسانية عالية، غير عادية.

● مراعاة قانون الوحدات الثلاث.

● المحافظة على أسلوب خاص فى الإنشاء، فلابد أن تكون شعرا، مع بساطة فى التعبير، واختيار الكلمات، وإحكام الوزن والقافية.

أمّا **الملهاة** فيرتكز التمثيل فيها على إبراز العيوب أو الرذائل التى تثير الضحك، وحلّ العقدة فيها يكون ممتعا ولطيفا، وفى البدء كانت الصراعات فيها مفترضة، والمواقف زائفة، والشخصيات مضحكة، ولكن كرامتها نمت مع الزمن، فأصبحت انعكاسًا للحياة اليومية، بمشكلاتها العديدة، وإزعاجاتها الحقيقية.

وتشترك مع المأساة فى الأصل والنشأة، فكلاهما تحدَّر من أصول دينية قديمة، ومن هنا كان الفرق بينهما فى الدرجة، وليس فى الأصل، فالإحساس والغريزة، كالبخل والنفاق والحب، يمكن أن تكون موضوعًا للمأساة أو الملهاة، حسب درجة العنف، وما يسببه من حوادث محبطة، أو شقاء محقق، فشاعر الملهاة لا يكشف عن النفس الإنسانية بما فيها من قوى طليقة، ولا يبلغ دخيلتها العميقة حيث ترقد تيارات المشاعر القوية، وإنما يقف حيث يبدأ شاعر المأساة.

ويرتبط الضحك مع الملهاة بعلاقة وثيقة، ومن هنا تناوله الدارسون بالبحث، ووجدوه عادة إنسانية خالصة، فالإنسان وحده من دون المخلوقات جميعا، يضحك ويُضحك، وإذا استطاع الثانية جماد أو حيوان فلشبه فيهما بالإنسان، وهو ظاهرة تعكس خارجًا واقع النفس الإنسانية فى حالة السرور، وسبب هذا قد يكون سارا

كمجيء صديق، أو حدثا مضحكا، وفى الأول يلذ لنا ونرغب فيه، ومع الثانى يؤذينا ويثير حفيظتنا، فى الوقت الذى نلهو فيه ونمزح، والحالة الثانية هى التى تختص بها الملهاة.

لم يتفق الباحثون على تعريف عام للضحك، وكان القدماء يرون أنه ينشأ من التضاد بين أمرين، فينا أو فى غيرنا، كأن نرى امرأة بدينة تسير بجوار زوجها النحيف، أو مفرطة فى الطول وهو مفرط فى القصر، أو اجتماع البخيل الشحيح والكريم الجواد، أو المهذب المثقف والجاهل الجاسى، ولكن هذا ليس على إطلاقه، وإلّا فما السرور الذى يثيره منظر طفل يولد فى المستشفى وجنازة مريض فارق الحياة تخرج منه.

«على أن بعض النقاد لا يرى ثمة علاقة بين الضحك والملهاة، ويرون أن الضحك مضلل، وغير مضمون، إذ يختلف شدة وضعفا، ويتوقف إلى حد كبير على مزاج المستمع، ويسوقون أمثلة من الملاهى الكبيرة التى لا تضحك، ولكنها تبعث فينا شعورا متزنا. ويقولون: إذا كانت العواطف التى تستثيرها المأساة متعدّدة، وكثيرة التعقيد، حتى لا نستطيع أن نقول إنها محزنة فحسب فكذلك العواطف التى تبعثها الملهاة متعدّدة، وكثيرة التعقيد، حتى لا نستطيع القول بأنها مضحكة فحسب، ولا ننكر أن الضحك إحدى وسائل الأديب ليؤثر على جمهوره، ونحن نضحك جميعا باختيارنا إذا رأينا شخصا قد تجاوز فى تصرفاته وعاداته وحماقاته مجرى الحياة المألوف»[١٠].

يمكن أن نجمل خصائص الملهاة فيما يلى:

● تطور الحدث أكثر تعقيدا مما هو عليه فى المأساة، ولكنه أقل عظمة وروعة فيما يتصل بانعكاس صور الحياة الخاصة والعائلية.

● تفضّل استخدام ما هو ساخر فى صفات الشخوص، أو المواقف، أو صراعات الحدث، وبداهة دون أن نستبعد استخدام العناصر الجادة، والتى تجيء نقيضا.

---

(١١) عمر الدسوقى، المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، ص٢٥٦ ط٥، القاهرة ١٩٧٠.

● إدخال شخوص ذوى صفات بارزة، وبخاصة التى تتصل بطرز المجتمع الشائعة، أو مع الصفات والعادات، والفضائل والرذائل، التى ترتبط بالحياة الجارية، فى مناخ اجتماعى محدّد، بدلا من صفات البطولة، والمشاعر المتوترة، وغير العادية التى تقدمها المأساة.

● الأسلوب عادى تقريبا، قليل الزخرفة، دون أن ينحط إلى الركاكة والابتذال، ومتنوع اللغة، ولكنه سهل بسيط، وتفضل النثر على الشعر، نقيض المأساة.

● حل العقدة محظوظ، أو لطيف، ويسمح بتنوّع الجوانب، وحتى بتعديلها، وبالنقدأ والتغيير المضاد فى مواقف الشخصيات، دون الوصول أبدا إلى حدث المأساة التعس.

● وأخيرا فإن اتجاه الملهاة الساخر أو الناقد من العادات، بقصد التصويب والتقويم أحيانا، والغاية الخلقية أحيانا أخرى، إذا لم تكن هى الأساس فإنها الخاصية الأكثر وضوحا وملاحظة فى ظواهر الملهاة على امتداد كل العصور.

أقسام الملهاة كثيرة، ومتنوعة، وبحسبنا أن نقف هنا عند أهم أنواعها:

ملهاة العادات والسلوك، وهى تهتم بالعادات والتصرفات أكثر من اهتمامها بالأخلاق التى توحى بها، وفيها يعرضون العيوب والرذائل الخاصة بالعصر، أكثر من تمثيل العيوب والرذائل الخاصة بالإنسانية، فهى تختص بمجموعة من الناس فى وقت معين، ومكان معين، أكثر مما تشير إلى مبادئ علمية أو فلسفية، وفيها ترى صورة الحياة المعاصرة، وهى اجتماعية لا شخصية، تتناول فى نقدها وسخريتها طبقة كاملة من الناس، كالنساء المتحذلقات، أو العالمات، أو الأطباء، أو المحامين، فى مطلع هذا القرن، أو مهنة من المهن، كرجال البنوك، أو أصحاب المال، أو الساسة، أو الأدباء، أو الفلاحين، أو المدرسين وغيرهم ويجىء عنوانها فى صيغة الجمع عادة.

ملهاة الطباع، ويبلغ فن الضحك أقصى درجات الكمال إثارة فى هذا النوع من الملهاة، ولذلك يطلق عليها **الملهاة الرفيعة**، ومن شأنها أن تصور الرذائل العامة، والشخصية المضحكة فيها تجهل عيبها عادة، وتصدر فى أقوالها وأفعالها دون وعى

منها بما ترتكب من أخطاء، وتستهدف نماذج عامة، صادفناها فى طريقنا، وسنصادفها، كالبخيل، والمقامر، والذاهل، والمغفل.

المهزلة، وهى خليط من الأحداث يجمع المؤلف فيها الأقل شبها بالواقع، والأبعد حدوثا فى نظره، ولكنه فى النهاية يشرحها جميعا، وتختلف عن الملهاة الحقيقية بأن الحوادث فيها تافهة، وغايتها إشاعة المسرة، ونثر المرح والضحك، وتعتمد فيها الفكاهة غالبا على الكلمات والإشارات، والمواقف الجسمية، ومن هذا القسم **«الفودفيل»** الحديثة، وهو تعبير كان يدل فى أول الأمر على أغنية هجائية، ثم أصبح يطلق على مسرحية قصيرة مضحكة للغاية، وكثيرا ما تحتوى على مواقف محرجة، وتتخللها مقطوعات ماجنة.

ومع ذلك لابد أن نأخذ فى الحسبان أن هذه التقسيمات ليست حاسمة تماما، ولا تعنى الفصل القاطع بينها، أو أن كل قسم منها مستقل عن بقية الأقسام الأخرى، وكل ما هنالك أن عنصرا من العناصر الأساسية الثلاثة: العادات، والطباع، والمهزلة، يغلب على بقية العناصر الأخرى، فتنسب الملهاة إليه.

● **الدراما:**

أحيانا تطلق على الشعر المسرحى كله، أيًّا كان نوعه، ولكنها تطلق اصطلاحا على لون من الشعر التمثيلى يجىء وسطا بين المأساة والملهاة، وهى إبداع حديث لم تعرفه الآداب الكلاسية، إغريقية أو لاتينية.

ويعود أصلها إلى نهاية العصر الوسيط، وارتبطت بالطقوس الدينية، من أسرار ومعجزات، وقدّيسين، وأحداث عامة وردت فى التوراة أو الإنجيل، ثم تطورت واتسعت، واختلطت بعناصر علمانية، ثم خرجت من عمق الكنيسة إلى المدخل، أو الجزء الخارجى منها، وبعدها إلى الأفنية والميادين، والفرق المتجولة، وأخيرا فى أمكنة ثابتة مناسبة فى الأفنية البدائية أو المسارح.

ثم أخذت طريقها إلى كل الدول الأوربية فى العصر الحديث، وساد فيها العنصر الشعبى، وغالبا ما تخلط بين ما هو مأسوى وملهاة، فجاءت وليدا شعبيا فى إنجلترا

على يد شكسبير، وفى إسبانيا على يد لوبى دى بيجا، وأعطاها الرومانسيون فى فرنسا دفعة قوية، ونوجز صفاتها الغالبة فيما يلى:

● تنّوع محتواها، مع نماذج مختلفة، لكى تعرض فكرة عن الحياة فى تكاملها النهائى، مع مزج ما هو سام بما هو عامى، وما هو عظيم بما هو مبتذل.

● بما أنها تجىء وسطا بين المأساة والملهاة، فإن الحدث فيها يتنوع، دون أن يبلغ بساطة الأولى ولا تعقيد الثانية، والعنصر الجاد، والمثير، لا يبلغ بداهة فى صراعه تؤثر المأساة المثير، وجانب السخرية لا يبلغ تطرف البهجة فى الملهاة.

● حل العقدة فيها يقوم على التوافق والانسجام، وذلك شرط جوهرى، وهو خير ما يميّز بينها وبين المأساة أو الملهاة.

● لغة الدراما وأسلوبها يعرضان تنوّعا ثريًّا فى الإيقاع والظلال، من الأعلى سمواً حتى الأشد بساطة، دون الوصول إلى اللغة العادية الغالية، ويمكن فيها استخدام الشعر أو النثر، ولو أن الدراما الشعرية اليوم - كالمسرح الشعرى بعامة - تمثل الاستثناء، استجابة للذوق المعاصر الذى يرى النثر اللغة الأكثر طبيعية واحتمالا فى كل المظاهر المسرحية.

مما سبق نلحظ أن المأساة والملهاة يقعان على طرفى نقيض فى الحياة الإنسانية: الجاد والهازل، السامى والمبتذل، الرائع والشائع، فالمأساة هى: الحزن والجدية، والملهاة هى: البهجة والابتذال، وهذان النقيضان كانا المظهرين الوحيدين للمسرح القديم فى أطوار مستقلة ومنعزلة.

وعلى النقيض تمثل الدراما الوسط فى واقع الحياة، فى التقاء المتناقضين السابقين، وتقدم مذاق الحياة حلوا وحامضا، وتمزج الحزن بالبسمة، وتصل الكبير بالصغير، لأن جوهر الحياة يقوم على هذا المزج، وهى إبداع خاص بالمسرح الحديث، ابدعتها بدءا عبقرية شكسبير فى إنجلترا.

وفضلا عن الأنواع الثلاثة الرئيسية السابقة، هناك أعمال مسرحية أخرى ذات أهمية أقل، نشير إليها إجمالا، ويأتى فى مقدمتها:

● الميلودراما، وهى «مأساة لا تخضع لقوانين المنطق»، وتشتمل على حوادث ومغامرات غريبة، لا تشبه الواقع فى شىء، ويحل فيها المنظر محل التحليلى الخلقى للأشخاص، وتبلغ حدا من العنف تتوتر معه الأعصاب، وتحل الأحاسيس الثائرة محل الهادئة، والرعب الشديد محل الخوف البسيط، ويطغى ما فيها من دهاء وحيل وتنكّر وأماكن واختفاء على ما فيها من عواطف متبادلة، ومشاعر متغايرة، وتنحاز بقوة فيجىء نقدها لاذعا، لابريئا ولا عادلا، والحل فيها من النوع المريح المتفائل، إذ تلقى الجريمة عقابها الصارم، والفضيلة جزاءها الحسن، ويجىء أسلوبها طنّانا فخيما تارة، وبسيطا عاديا تارة أخرى ولكنه زائف فى مجموعه.

● **أعمال مسرحية موسيقية:**

كانت الموسيقا تلعب دورا فى المأساة والملهاة الإغريقيتين، أثناء الاستراحة، على ما أشرنا من قبل، واحتفظ المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر بمكان ملحوظ للغناء والموسيقا، وأصبح فيها التعاون بين الموسيقا والشعر يمثل ملمحا جوهريا، والأهمية الجمالية للإيقاع تعلو عادة على الكلمة، ومع ذلك، فهناك استثناءات واضحة مثل أعمال واجنر، فهو شاعر ممتاز، وموسيقى لأيُعلى عليه، وتتطلب الأغنية مزيدا من العناية فى رعاية التقاليد، ومن هنا فإن الأعمال المسرحية الموسيقية ذات طابع غير واقعى بالضرورة، أكثر مما عليه الحال فى المسرح الذى لا يستخدم غير الكلمة.

أما الأوبرا فهى عمل مسرحى يقوم كله على الغناء، وانبثقت محاولاتها الأولى فى إيطاليا خلال القرن السابع عشر، وفى القرن الثامن عشر تميز فى هذا المجال موسيقيون عظام ومشهورون، أمثال: جلوك، وموزار، ومؤلفين أمثال: ميتا ستاسيو. وعادة تكون مادتها جادة ومأسوية، ولكن هناك أيضا أوبرا ضاحكة، تلتقط مادتها بدءا من الأساطير، وفيما بعد استغلت الإبداعات الأدبية السابقة، مثل حلاق إشبيلية للكاتب الفرنسى بومارشيه، وعطيل وهملت لشكبير.

ومع أن إسبانيا لم تقدم فى مجال الأوبرا عملا له قيمة، إلّا أنها على النقيض قدمت نوعًا هو إسبانى حتى النخاع، وأعطته اسم **ثرثويلا ZARZUELA**، وكان

يطلق فى البدء على المهرجانات المسرحية، ذات المشاهد الضخمة، يتخللها الكثير من الموسيقا، وتعقد فى قصر يحمل الاسم نفسه، أو فى قصر «برادو» مقر العائلة الملكية فى القرن السابع عشر، وكانت الأعمال التى تعرض ذات طابع أسطورى فى البدء، كالأوبرا الإيطالية فى بدئها أيضا، ومنذ القرن الثامن عشر غلب عليها طابع العادات، وأصبح يفهم منها منذ منتصف القرن الماضى ملهاة تجمع بين الكلام والغناء، وموسيقاها خفيفة عادة، وشعبية، أكثر مما عليه الحال فى الأوبرا، أما **الأوبريت** فلا تشمل الأغانى فيها كل العمل، ومادتها ليست شعبية المذاق، وإنما تبحث عنها فى خبايا البلاط وأركانه، وتفضلها على غيرها.

أنواع النثر

النثر أوفر مادة وأشد تنوعًا، وكل ماليس بشعر فهو نثر، ولكن الاهتمام به أقل، وإذا كان الشعر يحاكى الطبيعة، ويتجه نحو الخيال، ويُخضع العناصر التى يلتقطها من الواقع لتشكيل جديد يجعلها إبداعًا متميزًا، فالنثر يتجه إلى الفكر، ولا يطوّر مادته طبقًا للخيال، وإنما يعمل الكاتب فيها جهده تنظيمًا، ويستخدمها لغاية محدّدة سلفًا، على حين أن الشعر لا غاية له، قصارى ما نريده منه أن يمتع، وليس هذا ما نقصده من النثر بعامة، وإنما غايتنا منه التثقيف، وكل ما يتفرع عن هذه الغاية، وهو اللغة الطبيعية للعقل والنقد والعلم، ومن هنا لم يظهر إلا فى اللحظة التى بدأت فيها الشعوب تتعب من الأساطير التى مازجت طفولتها، وتجاوزت هذه المرحلة من حياتها، طالبة غذاءً أقوى أساسًا، وأكثر صلابة، أى الحقيقة فى مختلف أشكالها، وما أكثر الطرق، وأشدها تعقدًا، التى سلكها ذكاء المرء القلق لكى يبلغ هذا الخير.

ثمة نوعان متميزان من النثر: أحدهما مايدور فى كلامنا العادى المألوف، فى الحياة اليومية، من بيع وشراء وحوار، وهو مما لا يعنى به الأدب، ولا يعد قسمًا منه. وآخر يخضع لقوانين معينة، كأن يحوى أفكارًا جيدة التنظيم، جذّابة العرض، حسنة الصياغة، محكمة السبك، تجرى على قواعد اللغة المألوفة من نحو وصرف وبلاغة، وهو النثر الفنى، وذلك الضرب من النثر نعده من الأدب، وقسيم الشعر فيه.

ومن النثر الفنى ما عماده اللسان، وأهم أنواعه الخطابة، وما أداته القلم وهو الكتابة الفنية، وهذه أنواع متباينة سوف نأتى على أهمها، ونشير بإيجاز إلى خصائص كل نوع، طبقًا للمكان الذى وُلد فيه، والعصر الذى تنسم هواءه وترعرع بين أحضانه، ونبدأ بالتاريخ:

● **التاريخ:**

لا يجىء البدء بالتاريخ اعتباطًا، وإنّما لأنه أول نوع نثرى يقابلنا، ذلك أن

الإنسان بعد أن تعب من الخيال فى الأساطير والملاحم بدأ يبحث عن الحقيقة فكان التاريخ، وهكذا جاء المؤرخ تاليًا للشاعر، ولم يكن ذلك يومها عملًا سهلًا، واحتاج المؤرخ إلى زمن طويل، وجهد كبير لكى يفلت من إسار الأسطورة والخيال.

وأحداث التاريخ متميزة عادة، وإنْ بدا بينها بعض الشبه ظاهريًا، وهى أكثر عرضة للتفسيرات الشخصية من حركة الطبيعة أو النظريات الرياضية، وتنهض مهمة المؤرخ أساسًا على أن ينقل لنا الحقيقة كاملة دون أن يُغير فيها شيئًا، وأن يقدم لها تفسيرًا يردّ النتائج إلى أسبابها لكى يصبح لها معنى، وليس سهلًا فى كثير من الحالات أن نبرهن على صدق هذه الوقائع، ومن ثم يجب أن تخضع للنقد المنهجى الدقيق، وهى مهمة تلعب فيها الثقافة الواسعة دورًا بالغ الأهمية. وعلينا أن نأخذ فى الحسبان أن عمل المؤرخ لا يمكن أن يكون موضوعيًا خالصًا كالرياضى، أو عالم الطبيعة، إذ يندر ألّا تؤثر مشاعره الشخصية فيما يكتب، وهى تعمل خفية بلا وعى منه، وأحيانًا على غير إرادته، لكن ذلك شىء محتمل ومقبول فى إطاره العادى، أما أخطر الأخطاء التى لا يمكن أن تغتفر له، فتتمثل فى التزييف، والحذف، والتعسف فى تبرير الوقائع مدفوعًا بانحيازه.

ولكى يصبح التاريخ فنًّا عليه أن يتجاوز مرحلة سرد الحوادث مختلطًا بعضها ببعض، وأن يخضعها بعد الجمع للتصنيف فى مجموعات تخضع لمنهج تاريخى ما، كأن تكون قد وقعت فى فترة زمنية محدّدة، بصرف النظر عن المكان الذى وقعت فيه أو لتقسيم جغرافى، أو لمنهج القضايا المتوازية، فيدرس كل إدارة أو طائفة من الأحداث المتشابهة دراسة مستقلة، كالاقتصاد، أو التجارة، أو العقيدة، أو الجيش أو أن يخضعها للمنطق فيجمع بين دراسة الأنظمة الحكومية والحوادث التاريخية، دون أن يهمل أيًّا منها إهمالًا كاملًا، وأن يراعى تأثير الحوادث والأنظمة بعضها فى بعض، على الرغم من تباعد الزمان والمكان، وطبيعة كل واحدة على حدة، ويضفى على الحقيقة حياة، ويستولى على انتباه القارئ عن طريق القص، ويصور الشخصيات التى يعرض لها، ويقدم تفصيلات عن الواقع المحسوس.

وإذا كانت هذه الخصائص تمثل صعوبة فى أن يصبح التاريخ علمًا خالصًا، فهى تضاعف من جانب الفن فيه، ومع أن المؤرخ لا يستطيع أن يرسم الشخصيات

والأحداث على هواه كما يصنع المسرحى أو الروائى، إلا أن فى عمله شىء من الإبداع ليس بالقليل، فعليه أن يبعث الماضى وأن يجعله يضطرب حياة وشخصيات وأهواء، وأن ننظر إليها فى ضوء عصرنا، وإذا كانت المشاعر تؤذى الحيدة والموضوعية فهى مع ذلك ألهمت الكثيرين أن يكتبوا صفحات جميلة من التاريخ.

فالتاريخ علم وفن. أما العلم ففى تحديد الأحداث وردّها إلى أسبابها، وأما الفن ففى نشر الأحداث، وتصوير الشخصيات، وعرض المجتمعات، وبعث الحياة فيها، فى رونق وجلاء، ولغة جذّابة، وأسلوب طلىّ. وهو لا يقف عند الأعمال العسكرية والسياسية فحسب. وإنما يتعمق فى معرفة الثقافة، والحياة اليومية فى العصور التى يعرض لها، ومن ثمّ فمجاله يتسع للنشاط الإنسانى بأكمله.

وهناك **فلسفة التاريخ**، وتتسع فى مجموعها للمادة التاريخية، وتحدّد العصور المرموقة فى سير الحضارة، وتوضح الملامح الفكرية لكل عصر، وتحاول أن تقع على معنى التطور الذى سلكته الإنسانية سلبًا وإيجابًا، كاختفاء الحضارة المصرية القديمة، وظهور الإسلام وانتصاره، وامتداده شرقًا وغربًا، وكان سقوط الإمبراطورية الرومانية وانتصار المسيحية عليها وراء أول كتابة من هذا الطراز فى «مدينة الله» لسان أغوستين، ٣٥٤ - ٤٣٩ م، وفيه يرى أن تطور الإنسانية يخضع لخطة من تدبير العناية الإلهية، ومثل هذا الرأى نلتقى به بعد ذلك بأكثر من ألف ومئتى عام عند المؤرخ الفرنسى **بوسويه**، ١٦٢٧ - ١٧٠٤م، فى كتابه دراسة «حول تاريخ العالم»، ومن بين المحاولات التالية، وهى متعددة الاتجاهات، تبرز دراسة الفيلسوف الإيطالى **فيكو**، ١٦٦٨ - ١٧٤٣م، فى كتابه «علم جديد»، والألمانى **هيجيل**، ١٧٧٠ - ١٨٣١م، فى كتابه «فلسفة التاريخ العالمى»، والإنجليزى **توينبى**.

وفى الجانب العربى نلتقى **بابن خلدون** فى مقدمته الشهيرة، وجاء بعد سان أغوستين بألف عام تقريبًا، ولم يقف عند حالة واحدة، وإنما تأمل التاريخ فى مجموعه، على أيامه وقبلها، شرقًا وغربًا، فى البادية والحاضرة، وحاول أن يقدم لذلك تفسيرًا علميًا فى كثير من جوانبه، وموضوعيًا فى مجمله، ويعتبر أوّل من كتب كتابة علمية فى هذا المجال.

كان الخطيب الرومانى الشهير **شيشرون**، يسمى التاريخ «أستاذ الحياة»، وهى

قولة ظلّت تتردد فى مسامع الزمن حتى أصبحت مثلًا، وليس ثمة شك فى أن المعرفة التاريخية تعمق المعرفة بالرجال وتثريها، ويمكن أن تكمّل التجربة الشخصية، وأدت فكرة الأستاذية تلك إلى انبثاق ما يسمى **التاريخ العملى**، ويرى فى كل حدث درسًا يستخرج منه نتائج أخلاقية وسياسية، وهذا التفسير المثالى مورس كثيرًا فى عصر النهضة الأوربى ثم سقط بعده.

لم يظهر التاريخ مكتوبًا إلا فى القرن الخامس قبل الميلاد، عندما أوشك الفكر الإغريقى أن يبلغ نضجه، وأراد **هيرودوت**، (٤٨٠ - ٤٢٥ ق.م)، أن يقص بصدق أحداث الحرب الميدية، فجاب أقطار الأرض المعروفة على أيامه، فزار مصر وأمعن فيها حتى بلغ الفنتين أقصى الصعيد، وبابل وما حولها، وبلاد الفرس، وسواحل آسيا الصغرى، والمستعمرات اليونانية فى إيطاليا، باحثًا عن الأخبار، وجمع ثمار رحلته وجولاته فى كتاب تاريخ منثور لأول مرة فى تاريخ العقل الإنسانى، فتصور التاريخ العام، ووضع فيه كتابًا يقرأ وينتفع به، ونجد فى قراءته لذة أدبية رغم ما مرّ عليه من قرون.

وكان هيرودوت شديد الإيمان بالدين، متأثرًا بالعصر الذى عاش فيه، ساذجًا بالقياس إلينا، ولكنه متقدّم بالقياس إلى من سبقوه، فعكس كتابه شيئين متناقضين: فيه كثير من النقد والتمحيص إذا وازنا بينه وبين أسلافه، وفيه كثير جدًّا من البساطة والإيمان بالأعاجيب، ورواية الأخبار والحوادث التى لا يقبلها العقل، ومن امتزاج هذين العنصرين أصبح كتابه متعة فنية رائعة حقًّا.

وبعده جاء **توسيديدس** (٤٦٠ - ٣٩٥ ق.م) فألّف كتابه فى التاريخ عن الحرب بين أثينا وإسبرطة، ومات قبل أن يتمه، ويعتبر بحق من آيات الأدب والتاريخ. فهو من ناحية التاريخ ينشئ للناس فنًّا لم يكن لهم به عهد من قبل، فيرفض الأساطير والأعاجيب، وأن يكون للمؤثرات الخارقة عمل فى تدبير حياة الناس وما يعرض لهم من الحوادث، أو يثور بينهم من الحروب والخصومات أو الهزائم والانتصار، وهو لا يحفل بوحى الآلهة، ولا بأنباء الكهّان، ولا يعتمد على شىء من ذلك فى تفسير الأحداث، وإنما يرد الأشياء إلى أسبابها الطبيعية التى يقبلها العقل ولا ينبو عنها الطبع، ويعتمد على المصادر التاريخية الصحيحة، يبحث عنها فى المعابد ودور الدولة،

ويقرأ الشعر والقصص وكتب الذين سبقوه من المؤرخين، قراءة الناقد الممحص، والباحث المدقق، وقاس أعمال الناس وحوادث التاريخ بالمنفعة وحدها، ونظر إلى الناس كما هم، لا كما يجب أن يكونوا، وفرق بين الحياة الواقعة والمثل العليا، وجعل تلك موضوعًا للتاريخ، وهذه موضوعًا للأخلاق.

وهناك ظاهرة نلتقى بها فى كتاب توسيديدس واحتذاه فيها المؤرخون بعده، يونانًا أو من الرومان، وينكرها التدقيق التاريخى العلمى الصحيح، ولكنها قيّمة من الناحية الأدبية، فقد أعرض عامدًا عن رواية النصوص الدقيقة لما كان ينطق به الزعماء والقادة فى مواقفهم المختلفة، وتكلّم على ألسنتهم بما يصور هذه المواقف والآراء، فأنطقهم بغير ما قالوا، وأضاف إليهم من الخطب الطوال والقصار ما لم يصدر عنهم، وهو ينبئنا بأنه تحرّى الحق فى هذا، ولم يضف إلى هؤلاء الناس ماليس لهم، ولكنه على أى حال نحلهم ألفاظًا لم يقولوها، وأضاف إليهم خطبًا لم ينشئوها، مهما تكن صحيحة فى معانيها، مصوّرة لآراء الذين نسبت إليهم، وهذا اللون من الاختراع إن أجازه الأدب وانتفع به، فإن التاريخ يرفضه ويأباه.

والقمة اليونانية الثالثة التى نلتقى بها قديمًا تتمثل فى بوليبيوس، وعاش فى أواخر القرن الثالث وأوائل الثانى قبل المسيح، وشهد تدهور وطنه، وانبساط سلطان الرومان على كثير من أقطار الأرض فى الشرق والغرب، فدعاه هذا إلى أن يؤلف كتابًا فى التاريخ يصل فيه ما انقطع من تاريخ اليونان، ويتمّ ما بدأه المؤرخون قبله، فوضع كتابًا فى أربعين جزءًا صوّر فيه تاريخ العالم القديم خلال خمس وسبعين سنة، ولكن هذا الكتاب العظيم ذهب أكثره، ولم يبق منه إلّا الأجزاء الخمسة الأولى وأطراف من الأجزاء الأخرى تختلف طولاً وقصرًا.

لقد أنشأ هيرودوت التاريخ العام، ولكنه لم يستطع أن يتصوّر العالم المتحضر مشتبك المنافع والأغراض، ولم يصوره كذلك فى تاريخه، وإنما كتب عن الأمم المختلفة كتابًا واحدًا، خصّص لكل أمة جزءًا أو غير جزء، ومضى المؤرخون بعده على هذا النحو، أمّا بوليبيوس فتصور حياة العالم كما هى، مشتبكة معقدة، يؤثّر بعضها فى بعض، وصوّرها كذلك فى كتابه، فلم يكن لكل أمة أو بلد جزءًا خاصًا به يمكن أن يكون كتابًا مستقلاً، وإنما ربط تاريخ الأمم والأفكار ربطًا محكمًا، حتى

ليمكن أن يقال إنه أول من تصوّر تاريخًا عامًا للحضارة الإنسانية بالمعنى الحديث.

كذلك أتاح له نضج الفلسفة، واتصال الشرق بالغرب، مالم يتح لسابقيه، فقد حرص **توسيديدس** على أن يرد الحوادث إلى أصولها، ويلتمس لها العلل والأسباب الصحيحة، فألغى الأساطير والأعاجيب، ووضع لفلسفة التاريخ أصولاً وقواعد، ولكن **بوليبيوس** نظّم هذا وتعمّق فيه حتى عجز القدماء عن فهمه وإساغته، ولم يفهمه ويقدره إلّا المحدثون، فهو يرى ألّا سبيل إلى فهم التاريخ وإنشائه وتحقيقه إلّا إذا أتقن المؤرخ ثلاثة أمور:

- البيئة الجغرافية للجيل الذى يؤرخه من الناس.
- النظم السياسية لهذا الجيل.
- المصادر التاريخية المكتوبة لهذا الجيل.

وإذا كان الذين سبقوه بعد توسيديدس فتنوا بطريقته، فاخترعوا الخطب والمقالات، ألفاظها ومعانيها، وأضافوها إلى القادة والسادة فى غير تحفظ ولا احتياط ولا تحرٍّ للصواب، حتى كاد التاريخ يصبح أدبًا خالصًا، فإن **بوليبيوس** ألغى هذه الخطب والمقالات، ومن هنا عظمت قيمة كتابه العلمية، وقلّت قيمته الأدبية، حتى ضاق به الأدباء والنقاد، ولم يتبعه أحد فى مذهبه، ولم يفهمه ويعرف قدره إلّا المحدثون.

وعُنِيَ **الرومان** بالتاريخ عناية اليونان به من قبل، ولأنه جاء عندهم متأخرًا لم يتأثر بالشعر القصصى، وبدأ جافًا مقتضبًا لا صلة بينه وبين الفن الأدبى، فهم يسجلون الحوادث فى المعابد، وفى محفوظات الدولة، فى عبارات قصيرة يسيرة ساذجة، لا تزيد على أن تؤدى المعنى تأدية خاصة، يفهمها الذين يحسنون القراءة والكتابة، وكانوا قلة، فلمّا تقدّمت الحياة الرومانية وتعقّدت اضطر العقل الرومانى إلى التفكير فى الحوادث، وإلى استحضار الماضى وتدبّر المستقبل، ثم أحس بعظمة روما، وما أحاط بها من مظاهر المجد وألوان المحن، ورأى ذلك كله وتدبّره ورآه خليقًا بالتسجيل، وأن تُؤلّف فيه الكتب، ولا سيما بعد أن قرأوا ما أنتج اليونان من أدب وتاريخ وفلسفة.

وأول كتاب تاريخى عرفه الأدب اللاتينى ألفه **كاتو**، ٢٣٤ - ١٤٩ ق.م، وصف فيه الحرب التى شهدها فى إسبانيا، وكتابًا صوّر فيه نشأة روما، والحروب التى كانت بين روما وقرطاجنة، وكلها ضاعت، ولا نعرف من آثاره الأدبية الأخرى إلّا ما تحدث به النقاد، شأن جماعة غيره كتبوا فى التاريخ، وضاعت آثارهم كلها، ولم تبق إلّا أسماؤهم مقرونة بما كتبوا، ربما لأنهم لم يبلغوا فيما كتبوا شأوا يستحق أن يحفظ، وأن يحرص الناس عليه، فالحق أن الرومان كانوا معرضين عن العناية بالفنون الأدبية، والفراغ لها، منصرفين إلى الحياة العملية فى الحرب والسياسة والزراعة والتجارة، حتى إذا كان القرن الأول قبل المسيح ظهر فى الأدب اللاتينى علمان كتبا فى التاريخ، وبلغا فيه حظًا عظيمًا من الإجادة والإتقان: يوليوس قيصر وسَلوستوس.

حفلت حياة **قيصر** (١٠٢ - ٤٤ ق.م.) بجلائل الأعمال فى مجالات الحرب والسياسة والنظم والتشريع والأدب، فكان خطيبا بارعًا، وشاعرا لبقا، ونحويا متمكنا، ومؤرخا مبدعًا، وجاء تاريخه فى شكل مذكرات وصف فيها حربه فى بلاد الغال (فرنسا)، وبلاءه فى الثورة التى انتهت به إلى الدكتاتورية، وكلاهما حفل بالتعليقات والانفعالات التى يدافع فيها عن شخصه، ويتحدث عن نفسه ودوره، لا يحلل ولا يعلل ولا يفلسف، وإنما يسوق الحديث على سجيته، فى عبارة بسيطة وأسلوب سهل، موجز، برىء من الصناعة، مما جعلها أدبا افتتن به الناس على أيامه وما بعدها.

وأمّا **سلوستوس** (٨٦ - ٣٦ق.م) فكان مسرفا فى العبث واللهو، منحرفا عن الجد والاستقامة، حاكما سيئا، لم يدع حين ولى إقليم ليبيا سبيلا إلى الرشوة والاختلاس والجور إلا سلكها، حتى جمع لنفسه ثروة عظيمة جدا عاد بها إلى روما، فاتخذ لنفسه قصرا فخما، وعاش حياة مترفة، وعكف ما بقى من حياته على لذاته، وعلى الكتابة والتأليف، وكان عظيم الحظ من الثقافة اللاتينية والإغريقية، يؤثر التاريخ على غيره من فنون الأدب، بارعا فيه براعة حملت خصومه على الإعجاب به رغم ما ينكرون من سيرته.

كتب أول أمره تاريخا لمؤامرة كاتيلنيا التى عرضت روما للخطر، لولا أن أنقذتها

يقظة شيشرون، ثم تاريخا لحروب الرومان فى شمال أفريقيا، وما لبث أن ضم الكتابين، وأضاف إليهما أجزاء أخرى، وجعل من هذا كله كتابا فى تاريخ روما. وقد برع فى تصوير الأفراد خاصة حين يعملون وينشطون، وتعمق فى دقائق النفوس، ودخائل القلوب، واتخذ من أحداث التاريخ موضوعا للتأمل الفلسفى والوعظ الخلقى، وتبصير الناس بما يجب أن يفعلوا وأن يتركوا.

ويؤخذ عليه أنه كان متحيزا، يحكم حبه وبغضه فيما يصور ويختار، لم ينصف شيشرون فى تاريخ كاتيلنيا لأنه لا يحبه، وكان من أشياع قيصر فلم ينصف خصمه بومبيوس، وأسرف فى التكلف والغريب وتقليد الأسلوب اليونانى، وكان التناقض بيّنا بين أقواله وأفعاله، بين مواعظه وفلسفته وسيرته التى امتلأت فسادا فى حياته الخاصة والعامة على السواء.

ولكن الآداب اللاتينية وجدت فى شخص تيتوس ليفيوس (٩٥ق.م. - بعد عام ١٩م) وتاسيتيوس (نحو ٥٥ ق.م - ١٢٠م) مؤرخين عظيمين، ويشبهون الأول منهما بهيرودوت، والثانى بتوسيديدس.

كتب تيتوس ليفيوس «العقود» من اثنين وأربعين ومئة جزء فى تاريخ الشعب الرومانى، منذ نشأت روما إلى أن كانت حروب أغسطس فى جرمانيا، وهو إشادة رائعة بأمجاد الرومان، ولكن إيثاره للحق كان يتراجع أحيانا أمام قوة خياله، وميله إلى القصص، فكثرت الأعاجيب والأساطير فى كتابه، لم يختلقها، ولكنه وجدها فى حياة الشعب فلم يرفضها، وإنما قبلها، وتأنّق فى تصويرها، وجعلها متعة للقلب والعقل، ثم سار على طريقة سابقيه، فأنطق الخطباء والساسة دون أن يُعنى بنقل ألفاظهم التى لعلهم لم ينطقوا بها فى كثير من الأحيان.

أمّا تاسيتوس فعاش أيام شبابه فى عصر اضطراب وظلم وطغيان، كثر فيه التجسس واشتد البطش، وامتُحن أذكياء الناس والنابهون منهم، أما هو فسلم فى غير محنة ولا تعرض للأذى، على ذكائه ونباهة شأنه، واستقامة خلقه، فدل ذلك على أنه كان لبقا ماهرا يحسن التحفظ، ويستطيع أن ينتفع فى عصور الظلم والطغيان دون أن يشارك فى جرائمها.

ترك لنا تاسيتوس كتبا أربعة صحت نسبتها إليها، أولها فى تاريخ أجركولا، وهو قائد رومانى عظيم كان المؤلف قد أصهر إليه، وكتابه هذا صغير جدا، والثانى عن أخلاق الجرمانيين، وهو دراسة جغرافية وسياسية للشعب الألمانى، وهو أيضا صغير الحجم، ولكنه ممتاز القيمة والثالث كتاب التواريخ، وصوّر فيه حياة الإمبراطورية الرومانية فى ثمانية وعشرين عاما، وجاء فى عشرين جزءا، ضاع أغلبها، فلم يبق منه إلا أربعة وشىء من الخامس. والرابع الحوليات، وصوّر فيه حياة الإمبراطورية منذ مات أغسطس إلى أن مات نيرون، وكان يتألف من ستة عشر جزءا، بقى أكثرها وضاع أقلها.

كان تاسيتوس يشبه توسيديدس اليونانى، فهو أبعد الناس عن القصص، وأزهدهم فى الأساطير، وأبغضهم للتزيد والإطالة، وأحرصهم على القصد والإيجاز، وكان صاحب مذهب سياسى تأثر به فى كتابه، ولم يستطع أن يخلص منه، فهو أرستقراطى ناقم على القياصرة الذين طغوا على هذه الطبقة وأذلّوها، وضيّعوا حقوقها، واتخذوا مجلسها أداة يصلون به إلى ما كانوا يريدون من أغراض.

* * *

فى العصور الوسطى أصبحت المدوّنة الشكل التقليدى للتاريخ، وهى تروى الحوادث التى وقعت وتصنفها مرتبة زمنيا، وفى البدء كانت مجرد سرد جاف قليلة الأخبار سيئة العرض مجرد تسجيل للحوادث ليس غير، ومعها فقد التاريخ قيمته الأدبية، ولكنها فى آخره سوف تصبح أكثر لطفا، وبخاصة فى الجانب المسيحى من الأندلس، وبتأثير من الثقافة العربية دون أدنى ريب، فقد ألّف ألفونسو العاشر، الملقب بالعالم، ١٢٢١ – ١٢٨٤م، «المدونة العامة» فى تاريخ الممالك المسيحية فى الأندلس، وعاونه فيها نخبة من العلماء، بينهم مسلمون ومسيحيون ويهود، وأكملها الذين جاءوا بعده، وهى مجموعة من الحكايات والأساطير والوقائع، التقطها من المؤرخين السابقين، عربًا وغيرهم، ومن الشعراء الجوّالين، فكانت بشيرا بعصر النهضة فى احتذائه خطى القدماء من الإغريق واللاتين، وإن لم تكن تقليدا خالصا لهم، لأن أوربا لم تكن قد اكتشفت تراثهم كاملا بعد.

ولا نكاد نبلغ عصر النهضة فعلاً حتى نجده يعود بأنظاره إلى التاريخ الإغريقى

واللاتينى، وتلك سمته الأساسية، وأصبح تيتوس ليفيوس وتاسيتوس، وسلوستوس النماذج المفضلة عندهم، سواء فى تاريخ الأحداث الخاصة، كما نجده عند دييجو **أورتادو دى مندوثا** (١٥٠٣ - ١٥٧٥م) فى كتابه «حرب غرناطة» وهو يؤرخ للحروب المتوالية التى جرت بين بقايا المسلمين فى الأندلس وهم الذين حملوا اسم الموريسكيين، والجيوش الإسبانية، على امتداد القرن السادس عشر بأكمله، وفيها أخذ الاهتمام بجمال الأسلوب نصيبا أكبر، والتأمل الأخلاقى اهتماما أوسع، إلى جانب العناية بالدقة والتوثيق.

أما الجديد الذى جاء به عصر النهضة فى مجال التاريخ فكان من نصيب إسبانيا، واضطلع به أولئك الذين أرّخوا للاستعمار الأوربى فى العالم الجديد، وهو إسبانى فى معظمه، وشارك فيه الإنجليز والبرتغاليون والفرنسيون والهولنديون بنصيب. فقد اهتم المؤرخون الإسبان بدراسة الأجناس هناك، دينها، وعاداتها، ونماذج حياتها، وبذلك قدموا مدخلا مفيدا لتأريخ كل هذه القضايا، ولم يكن أحد عرفها أو عرض لها حتى ذلك الوقت.

ومع أن عصر النهضة لم يهمل الموسوعية فى التاريخ، إلا أن توهّجها جاء فيما بعد، ردُّ فعل ضد حركة الإنسيين فى كتابة التاريخ، ونلتقى به بعد ذلك واضحا فى إسبانيا فى القرن الثامن عشر، فى كتاب «إسبانيا المقدسة» تأليف الأب فلورث، المتوفى ١٧٧٣، ولو أنه لم يكمله، وإنما اضطلع بإتمامه رفاق له من بعد، ثم أكاديمية التاريخ حتى بلغ واحدا وخمسين جزءا، وهو يضم كل شىء يتصل بإسبانيا والبرتغال، ومصادره حوليات ومدونات ونقوش ومجامع دينية ومؤتمرات، ويضم تعريفا بالقديسين وبالجغرافيا، والتاريخ الدينى والسياسى، وفى أحايين قليلة يعرض للمستعمرات الإسبانية والبرتغالية فى العالم الجديد، ويهمل الأسلوب إهمالاً فى سبيل أن يكون دقيقا، لأنه كما يقول عن نفسه، «يبحث عمن يفهمه لا عمن يمدحه». والكتاب قريب الشبه جدا بكتاب «نفح الطيب» للمقرى التلمسانى، وهو موسوعة تؤرخ للأندلس من كل جوانبه، وألّفه صاحبه فى القاهرة، وهو من علماء القرن السابع عشر الميلادى، ولا أعرف ما إذا كان المؤلف الإسبانى عرف موسوعة المؤرخ العربى أو سمع عنها، ولكن أوجه الشبه بينهما يصعب أن

تجيء صدفة، مع فارق بسيط هو أن جانب الأسطورة أكبر عند فلوريث، وأنه فى مجال التنظيم والتصنيف أدق وأحكم. وهى موسوعة لا يعرفها الباحثون من العرب فى تاريخ الأندلس، مع أنها - رغم الجانب الأسطورى فى حديثها عن المسلمين - تقدم صورة رائعة لرؤية عامة المسيحيين لهم، أيام دولة الإسلام وبعدها، وكيف كان يراهم رجل الدين المسيحى المتعصب، والجاهل، والمتخلف فكريا، والمثقف، والعامة، وتقدم كل ذلك خفّاقا متوهجا ينبض بالحياة.

ومع عصر النهضة بدأ مفهوم التاريخ الذى يغلب عليه الفن يتراجع، واتسعت مساحة الأهمية المرتبطة بالبحث والتوثيق والتدقيق، وظهرت موضوعات جديدة ذات أهمية مستقلة، كالتأريخ للتجارة، والعادات، والنظم، والمؤسسات، والاقتصاد، واكتمل معنى التاريخ فى القرن التاسع عشر بفضل الرومانسيين لعنايتهم بالفرد وشئونه، ونظرهم إلى ماضى الإنسانية كأنه ماضيهم، واهتما بتاريخ فكر الشعوب وحضارتها، لا بتاريخ الملوك والارستقراطيين كما كان عليه الحال من قبل، وعرف شخصيات عظيمة أمثال المؤرخ الألمانى رانكه (١٧٩٥ - ١٨٨٦م) فى كتابه العظيم «تاريخ ألمانيا فى عصر الإصلاح»، ومواطنه مومسن (١٨١٧ - ١٩٠٣م) وتخصص فى التاريخ القديم، واشتهر بكتابه «التاريخ الرومانى»، وكان الألمان، فى الحق، أول من جعل من التاريخ عِلْمًا خالصا. ويهمنا أن نشير أيضا إلى الإسبانى مِنينديث إى بلايو (١٨٥٦ - ١٩١٢) فى كتابه الرائع «تاريخ الراشدين الإسبان»، فهو يضم طائفة من الأبحاث الرائعة، والسير الدقيقة، عن كبار الشخصيات الأندلسية فى شتى العصور، أو من الدويلات الأندلسية المسيحية، وجلها ارتبط بتاريخ الإسلام فى شبه جزيرة إيبريا سلبًا أو إيجابا.

ثم جاءت المدرسة الواقعية، تشرح الحقائق فى ضوء جبرية الظواهر المادية والاجتماعية، كما فعل الناقد والمؤرخ الفرنسى تين، فهو يرى «أننا يمكن أن نستنتج يقينا طبيعة موهبة إنسان ما، وأعماله، إذا عرفنا حالة البلد والإقليم والجنس، والبيئة والتربية والعادات التى عاش فيها».

● **التاريخ عند العرب:**

بدأت كتابة التاريخ عند العرب مبكرة، ونحا فيها المؤرخون مناحى مختلفة، فقد يترجمون لشخص واحد كما فعل مؤرخو السيرة النبوية، أو ابن الجوزى فى سيرة عمر بن عبد العزيز، أو الترجمة لجماعة تجمع بينهم صفة واحدة، ودخل ذلك تحت مصطلح الطبقات، أو لعلماء من بلد واحد، أو لمشهورى الرجال من أى قطر، وفى أى عصر. ومن ألف فى فتوح البلدان، أو فى تاريخ بلد معين، ومن كتب تاريخه فى شكل حوليات كما صنع الطبرى فى تاريخه، وابن الأثير فى كتابه الكامل، وابن خلدون فى مؤلفه العبر.

بدأ التاريخ الإسلامى، أو العربى إذا شئت، بالعناية بالسيرة النبوية، واعتمد مؤرخوها على ما كان دائرا على ألسنة العرب من أخبار الجاهلية، وما رواه الصحابة والتابعون من بعدهم عن حياة الرسول عليه الصلاة والسلام، وكانت هذه الأخبار مبعثرة مختلطة بغيرها مما لا يتصل بالسيرة، فجاء المؤرخون وميّزوها عن غيرها، ورتّبوها حسب موضوعاتها، فكان من ذلك السيرة النبوية. وبدأ هذا العمل فى العصر الأموى ولكنه لم ينضج إلا فى العصر العباسى، وأشهر من قام به محمد بن إسحاق، المتوفى ١٥٢ هـ = ٧٦٩م، والواقدى، المتوفى ٢٠٧ هـ = ٨٢٣م، وتأثر هذا النحو من التاريخ بكتب الحديث، إسنادا ولغة ونمط تأليف.

ثم اتجه المؤرخون المسلمون بعد ذلك إلى تأريخ الحوادث الإسلامية، من حروب بين بعض المسلمين وبعض، وبينهم وبين الأمم الأخرى، وبدأوا برواية هذه الأخبار شفويا، يرويها خلف عن سلف، وفى القرن الثانى للهجرة بدأوا يجمعون أخبار الحادثة الواحدة، ويضمون بعضها إلى بعض، فيكون من ذلك كتاب أو رسالة، وعلى نحو ما حدث فى التاريخ الإغريقى القديم حدث الشىء نفسه عند العرب فى خطواتهم الأولى، فكان الشعر والقصص الذى ارتبط به مصدرا تاريخيا هاما، وكذلك الآقاصيص التى ارتبطت بأيام العرب، وكلها كانت تروى شفاها، ولقرون من الزمان قد تبلغ أربعة أو يزيد، فدخلها التحوير والتغيير والتبديل، ولعب فيها الخيال دوره فى البدء أو عند التدوين.

إن أول مؤلف مسلم دوّن التاريخ على ترتيب السنين وبقى لنا كتابه هو **الطبرى** العظيم، المتوفى ٣١٠هـ = ٩٢٢م، وهو إيرانى الأصل، وخير من يمثل الطريقة العربية، وربما سبقته كتابات على هذا النحو ولكنها لم تصلنا، والقول بأنها اتبعت هذا النهج مجرد ظن فحسب. وعُنى فى كتابه «أخبار الرسل والملوك»، وشهر بتاريخ الطبرى، بالتاريخ عامة، لمسلمين وغيرهم، فى مختلف العصور، من بدء الخليقة حتى عام ٣٠٢هـ، وفى القسم الأول منه صنفه على أساس الموضوعات فبدأه ببدء الخلق، ثم تاريخ آدم، والأنبياء الذين تلوه، وأخبار بنى إسرائيل، وملوك بابل، والفرس واتصالهم باليونان والرومان، ثم انتقل إلى نسب الرسول عليه الصلاة والسلام، وذكر بعض أخباره وآبائه وأجداده، ثم السيرة النبوية، فلما بلغ أحداث المسلمين بعد ذلك جاء بها على حسب السنين، يذكر السنة وما حدث فيها فى الأقطار الإسلامية المختلفة، حتى إذا استوفاها انتقل إلى السنة التى بعدها، وهكذا.

يعد كتاب الطبرى خير مصدر للتاريخ الإسلامى، لأنه جمع أكبر مادة لتاريخ هذه العصور، وأورد الروايات المختلفة حول الموضوع الواحد، مما يتيح للباحث فرصة أن يراجع ويوازن ويختار أقربها إلى الصدق وأولاها بالترجيح، وهو نفسه قام بقسط وافر من هذه الناحية، فاستبعد الروايات التى لم يصح سندها، أو بان خطؤها، وكان عمله فى التاريخ كعمل البخارى ومسلم فى الحديث فنقى التاريخ مما دخله من كثير من القصص الرخيص، باستثناء الجانب المتصل بالتاريخ القديم، وعند الفرس خاصة، فقد جمع فيه بين الأساطير والحقائق، وخلط بين الغيبى والمادى، وظل الجانب الإسلامى غنيا بما يرضى العقيدة الإسلامية.

لقى كتاب الطبرى حظا لدى الفرس فى لغتهم، فكان أقدم نص وصلت إلينا ترجمته كاملة فى لغة إيران الأدبية بعد الإسلام، ترجمه إليها بتصرف الوزير السامانى **بلعمى**، أبو على محمد، أواخر القرن الرابع الهجرى، العاشر الميلادى، وقد حذف فى ترجمته الأسانيد، واقتصر على رواية واحدة، وأضاف إليه حكايات دينية وخلقية، ونص على أن جوهر التاريخ هو الوعظ عن طريق رواية سِيَر الملوك والأنبياء، وهذه نزعة خلقية فارسية الأصل.

وجاء بعده **المسعودى**، نسبةً إلى الصحابى الجليل عبد الله بن مسعود، والمتوفى

عام ٣٤٥ هـ = ٩٥٦ م، وكان مؤرخا متميزا بين معاصريه، أقرب ما يكون إلى هيرودوت الإغريقى، لم يقنع بأن يبقى فى مكانه ينقل ويسمع، ويعتمد على ما يقرأ، وإنما جال معظم أقطار العالم الإسلامى على أيامه، وتجاوزه إلى ما وراء حدوده من بلاد أخرى، فزار الهند وساح فيها، وبلغ سرنديب فى جزيرة سيلان (سيريلانكا الآن)، وأبحر مع رفقة من التجار إلى الصين، ثم عاد أدراجه إلى زنجبار وعُمان، وتجوّل فى البلاد المحيطة ببحر الخزر، وشاهد مدن فلسطين، وزار أنطاكية وثغور الشام، وعاد بعدها إلى البصرة، وقضى أواخر أيامه بين الشام ومصر، وتوفى فى الفسطاط.

كان المسعودى طوال أسفاره لا يفتر عن البحث والتقصّى، وألّف عددا من الكتب أهمها «مروج الذهب ومعادن الجوهر»، وضمّنه العديد من الحقائق التاريخية والجغرافية، والكثير من العجائب والخرافات والأساطير. وفى الجزء الأول منه وصف بدء الخليقة، وقصص الأنبياء، والبحار والأرضين، وتواريخ الأمم القديمة من الفرس واليونان والرومان والعرب القدماء، وأديانهم وعاداتهم ومذاهبهم، وأطوال الشهور والتقاويم، وأورد كثيرا من المناظر الغريبة، والحيوانات العجيبة فى البلاد التى زارها، وما سمع من قصص شائق طريف وليد الخيال، ويعد فى هذا الجانب مصدرا قيما فيما يتصل بالتراث الشعبى لجانب كبير من البلاد الأسيوية، إسلامية وغيرها، وفى روايته يؤثر الأسلوب الواضح، والجملة المحكمة، وقد تخلص من طريقة السنين فى إيراد الأخبار، ومن الأسانيد أيضا، وكان ذلك شيئا جديدا فى مناهج المؤرخين.

ومن بعده جاء ابن مسكويه، المتوفى ٤٢١ هـ = ١٠٣٠ م، وكان متضلعا فى العربية والفارسية فنقل التاريخ الإسلامى نقلة جديدة أوسع، حين ألّف كتابه «تجارب الأمم»، ويبدأ بالخليقة، وينتهى عام ٣٦٩ هـ، وأفاد من الطبرى، واستعان به كثيرا، وامتاز عنه بأنه يعنى بحالة الدولة الاقتصادية من منابع الثروة والضرائب، وحالة الدولة الحربية، وتوسع فى بيان الأحوال الاجتماعية، وأرّخ للشعب كما أرّخ للخلفاء والملوك، وحكّم عقله فى الحوادث فلم يقف عند الرواية كما فعل الطبرى، وهو يعبّر عن الأحداث التاريخية بقلمه غالبا فلا ينقل عن غيره، وعبارته مرسلة سهلة رصينة، ومع ذلك سلك سبيل الطبرى فى تأريخ الحوادث على حسب السنين.

وبعد ابن مسكويه سار المؤرخون على نهج من سبقهم، يختصرون المطوّلات، ويزيدون عليها ما حدث فى العصور المتأخرة، حتى جاء ابن خلدون فلوّن التاريخ بلون جديد، وتقدّم به إلى الأمام خطوات.

ثمة أشياء كثيرة أسهمت فى تكوين ثقافة ابن خلدون، المتوفى ٨٠٨ هـ = ١٤٠٦ م، فقد كان كثير الرحلة فى البلاد الإسلامية شرقا وغربا، فى المغرب وتونس والجزائر والأندلس والشام والحجاز، وأقام فى الإسكندرية والقاهرة إقامات متقطِّعة، وحج أكثر من مرة، ودرّس فى الجامع الأزهر، والمدرسة القمحية وموضعها قرب جامع عمرو، وتولى منصب قاضى القضاة المالكية فى مصر. وسفر لمحمد الخامس سلطان غرناطة عند بذرو ملك قشتالة، كما رافق الحملة المملوكية التى قادها السلطان فرج إلى الشام عام ١٤٠١ لدفع تيمور لنك عن دمشق، وشارك فى وفد المفاوضة للصلح بين الدولتين المملوكية والمغولية، فشهد بنفسه الكثير من الدول عن كثب، ولمس بيده عوامل التدهور الناشبة أظفارها بين المسلمين، وكل ذلك إلى معارف واسعة فى العلوم الشرعية والأدبية، وصلات وطيدة بكثير من العلماء والمؤرخين، مع قريحة متوقدة، ونظرة صائبة، وآراء فى الإصلاح الاجتماعى يلقى بها فى غير مداراة ولا مجاملة.

كانت نظرة ابن خلدون إلى التاريخ سابقة على عصره، ولم ينظرها أحد من المؤرخين قبله، فلم يره مجرد سرد للحوادث يعتمد على الرواية، وإنما مبنى على أصول ونظر، ويعتمد على طبائع الأشياء، وقدّم له فى الصفحات الأولى تعريفًا أخّاذا، فهو «فى ظاهره لا يزيد على إخبار عن الأيام والدول، والسوابق من القرون الأُوَل... وفى باطنه نظر وتحقيق، وتعليل للكائنات ومباديها دقيق، وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق». وحاول لأول مرة فى التاريخ الإسلامى أن يضع مقاييس للأحداث يمتحن بها صحيحها من زائفها، وأشار إلى ما يجب أن يتدرّع به المشتغل بالتاريخ من المؤهلات، فهو يرى أن المؤرخ الصالح «محتاج إلى مآخذ متعدّدة، ومعارف متنوعة، وحسن نظر وتثبت، يفضيان بصاحبهما إلى الحق، وينكبان به عن المزلات والمغالط، لأن الأخبار إذا اعتُمد فيها على مجرد النقل، ولمْ تحكمَّ أصول العادة وقواعد السياسة، وطبيعة العمران والأحوال فى الاجتماع الإنسانى،

ولا قيس الغائب منها بالشاهد، والحاضر بالذاهب، فربّما لم يؤمن فيها من العثور ومزلة القدم، والحيد عن جادة الصدق...».

وقد ألفّ ابن خلدون فى التاريخ «كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، فى أيّام العرب والعجم والبربر، ومَن عاصرهم من ذوى السلطان الأكبر»، وجزؤه الأول ويعرف بمقدمة ابن خلدون أهم ما كتب، وبيّن فيها أن سلوك الإنسان يجرى على قوانين ثابتة لا تتغير، وتتطور فى نظام ثابت وطبيعة محتومة، وأن المقدمات المتماثلة تؤدى إلى نتائج متماثلة، وطبّق ذلك فى مهارة ودقة على العالم الإسلامى، ولم يكتف بتطبيقه على الأمور السياسية والشئون الاجتماعية، بل طبّقه فى دقة تستدعى العجب على آداب الأمم الإسلامية وعلومها.

فإذا تجاوزنا المقدمة إلى التاريخ نفسه لا نجده قد عنى فيه بتطبيق نظرياته التى وضعها فى مقدمته، فهو كثيرا ما يكتفى بسرد الحوادث كما فعل سابقوه، فلا تجىء نظرته شاملة ولا تحليله دقيقا، كما هو الشأن فى المقدمة. ولعله كان مادة أولية يأمل أن يعود إليها مع الزمن فيصوغها من جديد، طبقا لفلسفة التاريخ، ولكن المقادير عاقته، ومع ذلك فإن شخصية ابن خلدون ونظراته الصائبة تبدو فيها واضحة، وقد حوى من تاريخ الغرب الإسلامى ما لا نجده فى كتاب غيره.

ولم يسر فى تحرير كتابه أفقيا كما صنع سابقوه فيختار نظام السنين، وإنما آثر أن يكون رأسيا، فهو يستوفى الحادثة التى يعرض لها، وإن جرت فى سنين كثيرة وفى أمكنة عديدة، ويفصل بين الدول فى الأقاليم المختلفة، ويستوفى الكلام فى كل دولة.

وقد جاء عمله فى المقدمة نسيج وحده بين علماء المسلمين وغيرهم من الأمم الأخرى، فكان السابق إلى وضع أساس ما سُمّى، بعد بعلم الاجتماع الذى ارتقى فى آخر القرن الماضى وأول هذا القرن على يد الأوربيين ارتقاء عظيما.

وربما لم يأت بعد ابن خلدون وقبل العصر الحديث من يستحق الذكر هنا غير **المقريزى**، أبو العباس تقى الدين، المتوفى ٨٤٥ هـ = ١٤٤٢ م، ونشأ قاهريا بحارة برجوان فى قسم الجمالية الحالى، وهى من أعظم أحياء القاهرة امتلاءً بالعمران والصخب وضوضاء الحياة، وانكبّ فتىً على الدرس والتحصيل تحت إرشاد أساتذة

عصره، وأظهر نجابة ومقدرة، ثم تقلّب فى المناصب الحكومية حتى بلغ مرتبة عرض عليه السلطان فيها أن يكون نائبه فى دمشق فأبى، وآثر أن يترك خدمة الحكومة، وأن يتوفر على الدرس والاشتغال بالعلم، ولا سيما التاريخ.

كان المقريزى تلميذا لابن خلدون، وتأثر بنظرة أستاذه إلى التاريخ، وتجلى ذلك واضحا فى كتابه «إغاثة الأمة بكشف الغمة»، وفيه تناول المجاعات التى نزلت بمصر منذ أقدم العصور إلى سنة ١٤٠٥، وهى السنة التى ألّف فيها الكتاب، وأدى به البحث إلى أن أسباب ما ينزل بالناس من مجاعات وطواعين وأغلية إنما مردها «سوء تدبير الزعماء والحكام، وغفلتهم عن النظر فى مصالح العباد» وهو تخريج اقتصادى سليم، ومصدره مقدمة ابن خلدون فى فصل الجباية، وسبب قلتها وكثرتها، وما يليه من الفصول المتفرعة عن هذا المعنى، والحق أن تأثير الأستاذ هنا لا يتجلى فى الأفكار وحدها، وإنما يتجاوزها إلى طريقة العرض والأسلوب وفواتح الأبواب وخواتيمها.

بدأ المقريزى نشاطه العلمى الواسع بكتابه المسمى «المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار»، ويُعرف بخطط المقريزى، وهو سجل رائع، ودقيق لتاريخ مصر الإسلامية، ولم ينح فيه منحى من ذكرنا من المؤرخين، من ذكر الأحداث على حسب السنين أو الدول، وما كان من شأنها، وإنما دوّن فيه أحوال مصر وسكانها وآثارها وشوارعها وجوامعها وأسوارها وبلدانها وغير ذلك، وحين يذكر أثرا يفيض فى تاريخه، وما توالى عليه من الأحداث، وما يتصل به من شئون اجتماعية واقتصادية وجغرافية، فهو كتاب جامع لكل ما يتعلق بمصر الإسلامية من هذه النواحى كلها.

وقد تحرر المقريزى فى كتابته من الأسلوب العلمى الدقيق، فهو يستعمل تعابير تقترب من العامية، وألفاظا مستعملة فى عصره، ومصطلحات جرى عليها أهل زمانه، وإن لم ترد فى معاجم اللغة، وله فى التعليق على الحوادث نظرات صائبة، وأفكار علا فيها على أفكار أهل زمانه، وتطبيقات جيدة على ما وضعه أستاذه ابن خلدون من قواعد إجتماعية فى مقدمته.

عُنى المؤرخون العرب بالأسلوب فى كتابة التاريخ، وتركت الأساليب الفنية

النثرية أثرها واضحا فى طريقتهم. فحين غلب السجع، والاستشهاد بالشعر، وضرب الأمثال وأنواع المجاز، سرى الروح نفسه فى المؤرخين، فأصبح النثر التاريخى نوعا من الشعر المنثور، يقصد فيه المؤلف إلى نظم قلائد المدح للملوك، وكتاب العماد الأصفهانى فى تاريخ صلاح الدين الأيوبى أوضح مثال لهذا اللون من الأسلوب. وكذلك صنع العتبى، أبو النصر محمد بن عبد الجبار، المتوفى ٤٢٧ هـ = ١٠٣٦ م، فى كتابه «اليمينى»، وألّفه فى مدح يمين الدولة محمود الغزنوى، وعندما ترجمه أبو شرف ناصح بن ظفر الجرباذقانى عام ٥٨٢ هـ = ١١٨٦ م، إلى الفارسية، نقله إليها بكل خصائصه الفنية، ثم ترجمه محمد كرامة على إليها مرة أخرى، فى فارسية أكثر التزاما بحرفية النص، ومن هذه تُرجم إلى اللغة التركية، وتركت خصائص الأسلوب العربى أثرها فى التراجم الثلاث.

ومنذ القرن الخامس عشر الميلادى وما تلاه حتى فجر النهضة الحديثة، أصاب المؤلفات التاريخية ما أصاب غيرها، من تهافت وسطحية، وسقم فى الأسلوب العربى الذى كُتبت به، وامتلأت بألفاظ وتعابير وجمل لا تمت للعربية الفصحى بصلة، وبعاميات غريبة، واصطلاحات غامضة لا تذكرها المعاجم، وحتى أسلوب المقريزى قمتهم لم يخل من هذه الهنات، ويرجع ذلك إلى ذيوع التركية بين طبقة الخاصة، ودخول كثير من ألفاظ اللغات المجاورة، بما فيها اليونانية واللاتينية وما تفرع عنها، فى مصطلحات الجيش والبحرية والدواوين، مما أدى إلى الخلط بين ما هو عربى صحيح وما هو أجنبى غير جائز الاستعمال، وكثيرا ما يواجه قارئ هذه الكتب عوج أسلوبها وغموضه، غير أنه فى الوقت نفسه يعكس صورة دقيقة لحال اللغة والكتابة فى عصر المماليك فى مصر والشام، ويقدم مادة ذات أهمية بالغة للمعنيين بتاريخ الأدب العربى، والمشتغلين بدراسة لهجات القاهرة فى مختلف العصور.

وفى عصرنا الحديث تقدمت دراسة التاريخ شأن غيرها، فدقت مناهجها، وأخذت بأساليب البحث العلمى، ولكن الجانب الأكبر منها قلّما يُعنى بالأسلوب، ويستخدم فيها المؤلفون عجزا لغة فيها ركاكة الأسلوب الصحفى وضعفه وأخطائه، والقليل منها فحسب يمكن أن يدخل فى نطاق المؤلفات التاريخية ذات الأسلوب الأدبى.

ولكن الاهتمام بالتاريخ لا يتوقف عند الأحداث الكبرى ذات الأهمية الجماعية، وإنما يتجاوزها إلى الممثلين أنفسهم، يجذبوننا أفرادا فى مسرحية حياتهم الخاصة، وهكذا نشأت:

● **السيرة Biographie:**

والمصطلح الأجنبى مأخوذ من الكلمتين اليونانيتين bios ومعناها حياة، graphie ومعناها وصف، وهى نوع أدبى ذو طابع تاريخى، أو إن شئت نوع تاريخى يقترب من الأدب كثيرا، وغايتها أن ترسم، أو تدرس، حياة شخصية إنسانية تميّزت بقوة تفكيرها، أو عظمة إنجازها، وتبرز الأحوال المزاجية والأخلاق الطبيعية للشخصية التى تدرسها، وتقف أمام الظروف والوقائع المتصلة بحياته، من تطوّر نفسيته وعمله، وقد تتسع لما هو عام فتدرس الوسط الاجتماعى الذى نما فيه الفرد، ومارس نشاطه، وتبنى المناخ التاريخى الذى تنسم مثله واتجاهاته، ويجىء هذا كله تكملة ضرورية لأية سيرة.

عُرِفَ أدب السيرة فنًّا منذ أبعد أغوار التاريخ، ويمكن أن نميز فيها بين مرحلتين رئيسيتين تقدمان ملامح خاصة، واتجاهات مستقلة بكل منها: قديمًا وفى عصرنا الحديث.

أمّا الاتجاه القديم فكان يعتبر السيرة عملاً تاريخيا أدنى درجةً، والسائد فيها تبرير أعمال المترجم له، وإبراز فضائله، واعتباره بطلا فى مجاله، والتركيز على فضائله الشخصية، كما فى «حياة الرجال الممتازين فى اليونان وروما» للكاتب الإغريقى بلوتارخوس، (٤٥ ق م - ١٢٥م) وفيه قدّم مجموعة من الشخصيات ذات الأثر فى اليونان وروما فى عهدهما الوثنى، ونجد فى العربية سلسلة متوالية من هذه التراجم، فقد بدأها أبو إسحاق إبراهيم الإسفرائينى، المتوفى ٤١٨هـ = ١٠٢٧م بكتابه «نورالعين فى مشهد الحسين» وأتى فيه على سير شهداء الشيعة، وفى الفترة نفسها صنّف العتبى، أبوالنصر محمد بن عبدالجبار، كتابه «اليمينى» فى سيرة السلطان التركى محمود الغزنوى، وبداهة نعتبر ما أُلف عن حياة الرسول عليه الصلاة والسلام نوعًا متميزا فى مجال السيرة أو التاريخ.

قد يكتفى المؤرخ بأن يعرض علينا أقوال الفرد وآراءه، ومذهبه الخلقى، ويذكر أصدقاءه وأساتذته، وشعره ونثره، ودوره فى الحياة، دون أن يلح على شىء منها بالنقد أو التحليل، وهى طريقة كانت شائعة قديما فى الغرب وفى العصور الوسطى، وفى عصور العربية الأولى الوسيطة، وتتصف بعدم الإنصاف الناشئ عن سوء الاختيار، أو الإيجاز أو التفاوت، أو إيراد أشياء تافهة لا تمثل رأيا ولا حياة جدية، ونجد ذلك واضحا فى كتب كالأغانى، ومعجم الأدباء لياقوت، ووفيات الأعيان لابن خلّكان وغيرها.

ودون أن تفقد السيرة طابعها التاريخى تطوّرت فنيا، وبلغت أوجها فى السيرة الحديثة، وشاعت فى أيامنا هذه شرقا وغربا، وتنوّعت منهجًا وأسلوبا، وتحقّق لنا ما نسميه، أو يمكن أن نسميه، **السيرة الروائية**، وفيها يتخذ الكاتب مادته من التاريخ، وتدور حول شخصيات ذات ثقل أدبى أو سياسى أو عسكرى أو علمى أو فنى، ويعمل الكاتب فيها خيالَه الخالق، فى نطاق من التاريخ الصادق، فيختار الحوادث والآثار وينسقها ويفسرها، ويملأ – وهو مؤرخ وشاعر فى الوقت نفسه – الفجوات فى المعلومات عندما لا تكون دقيقة، أو لا تكفى، أو لا يملك عليها الشاهد الحق، ويبنى واقع الأحداث التى أحاطت بشخصية المُتَرجَم له فى أدق تفاصيلها، وباهتمام الروائى، ويُصدر أحكامه على صاحبها جرحًا وتعديلا، وله حرية الاختيار والنقد، ويعمل على أن تجىء متجانسة العناصر، ذات وحدة متماسكة، ونغمة متسقة، ومع ذلك يؤخذ على هذا اللون من السيرة أنها معرّضة للغلو فى المدح أو الثلم، أو سوء الأحكام، مادامت تتأثر بوجهة نظر الكاتب، وتعكس شيئا من انفعالاته.

وتختلف السيرة الحديثة عن القديمة فى أن الكاتب لا يبحث فى المُتَرْجَم له عن البطل أو المثال فحسب، وإنما عن الإنسان نفسه، وحلّ مكان التبرير فى السيرة الكلاسية الاستقصاءُ العميق لواقعه المادى والفكرى، وتحليله إنسانًا فى مختلف جوانب حياته، الطيبة والسيئة، البسيطة والمعقّدة، الهامة والعابرة، المنحطة والسامية، الجادة والتافهة، وما لا قيمة له على الإطلاق. وإذا كان كاتب السيرة فيما سبق ناقدا أو أخلاقيا، فهو فى عصرنا الحديث يجب أن يكون روائيا من الطراز النفسى، ولهذا فإن كبار كتابها أمثال لودفيج، وزفايج، وموروا، وعباس العقاد، ومحمد حسين

هيكل، كانوا يجمعون بين الثقافية الموسوعية والفنية.

يمثّل كتاّب السيرة الإنجليز فى القرن الماضى السابقة الأكثر وضوحًا فى تطوّر فن السيرة من نهجه الكلاسى إلى نموذجه الحديث، أى إلى الصيغة الروائية، أما شيوعها نموذجًا أدبيا جديدا جديرا بالتقدير فيعود إلى أوائل هذا القرن، وبخاصة بعد عام ١٩١٤ مع بداية الحرب العالمية الأولى، حيث اكتملت السيرة الروائية نضجًا، وبرز فيها الألمان، يليهم الفرنسيون، ويجيء الإنجليز أخيرا، والواقع أن الألمان المعاصرين ألمع من عالج هذا اللون من الكتابة، وفى مقدمتهم لودفيج فى كتبه: حياة روزفلت، وبسمارك، ونابليون، وجوته، وكليوباتر، والنيل: سيرة نهر، ومواطنه ستيفان زفايج فى كتبه: ماجلان، وفوشيه، والفرنسى أندريه موروا فى كتبه لورد بايرون، وفولتير، وغيرهم.

وأدبنا العربى الحديث بتأثير من هذا الاتجاه الأوربى يعرف عددا من كتاّب السيرة الممتازين، ويأتى فى مقدمتهم عباس العقاد، وجورجى زيدان، ومحمد حسين هيكل، وآخرون.

بقى أن نشير إلى أن كتابة السيرة على النحو الحديث ليست شيئا سهلا، فهى تتطلب فيمن يمارسها بعض الصفات الضرورية، فى شخصه وفى طبيعة المادة التى يدرسها، إذ لابد أن تكون بين يديه المعلومات والوثائق الخاصة بكل الأحداث والسوابق والظروف التى تحيط بالشخصية التى يترجم لها، وأن يتمتع الكاتب نفسه بكفاءة تنظيمية وتقييمية عالية، وقوة ملاحظة، ودقة تحليل، تسمح له بأن يبنى فى وحدة متكاملة تطور الأحداث والحالات النفسية، والحقائق المادية والفكرية للشخصية التى يدرسها. وأن يكون على معرفة واعية بالوسط الاجتماعى الذى كان يتحرك فيه المترجم له، ويخضع له متأثرا، أو يترك عليه بصماته مؤثرا وموجها.

لكن المؤرخ قد لا يكتب تاريخ غيره، وإنما يكتب تاريخ نفسه، وهو ما يسمى **السيرة الذاتية** Autobigjraphie على نحو ما نجد فى اعترافات سان أغسطين، أو عند الغزالى، أو ابن حزم فى طوق الحمامة، والأخلاق والسير، أو ابن الخطيب وابن خلدون فى آخر مؤلفاتها، وكما فعل طه حسين وأحمد أمين فى عصرنا الحديث، وهى طريقة مفيدة فى إيراد الحقائق، وتفسير الحوادث، من وجهة نظر صاحبها، وصدق

الشعور فى تصوير المواقف المختلفة، ولكنها معرضة للقصور إذا حابى الكاتب نفسه، أو أخفى بعض أسرارها، أو استعمل الرياء والصنعة فيما يقول، أو عجز عن استحضار ماضيه استحضارا دقيقا، ومهما تكن السيرة الذاتية فأسلوبها كأسلوب التاريخ فى وضوحه، ودقته، وجمال ترتيبه، وإن كانت السيرة أميل إلى أسلوب القص والتعبير الأنيق.

وعلى مقربة من السيرة الذاتية تقع **المذكرات** Memoire وليس لها طابع السيرة الذاتية كاملا، وإنما يجمع فيها المؤلف ذكرياته عن الأحداث التاريخية، لأنه شارك فيها أو شهدها عن قرب، ومن هنا تجىء صلتها بالسيرة الذاتية، وتتمثل قيمتها التاريخية فى أنها إخبار مباشر عما وقع، وتتسم بالدفء الإنسانى الذى نفتقده مع التاريخ الخالص، ويمكن أن نأخذ لها مثلا مذكرات الرجال المشهورين فى عصرنا الحديث، مثل: محمد حسين هيكل، وهدى شعراوى، وأحمد شفيق باشا، والجنرال ديجول، وونستون تشرشل، وآخرون كثيرون، وأحيانا ترتبط بحادثة معنية كبرى فيحاول كل من أسهم فيها أن يدون ذكرياته، مشيدا بأمجاده التى صمت عنها الآخرون، أو مدافعا عن أخطائه التى يتحدثون عنها، وما أكثر المذكرات التى نشرت عن الحرب العالمية الثانية، أو عن الصراع بين العرب والصهيونية حول فلسطين، والحروب التى لم تتوقف بينهم ولن تتوقف، وأسهم فيها رجال الحرب والسياسة من كلا الجانبين.

وتجىء **اليوميات** أيضا لونا من السيرة الذاتية وفيها يدوّن الشخص الأحداث وانطباعاته عنها يوميا، وفيها تتجلى دقة الملاحظة عند الكاتب، وهو يروى الأحداث باختصار، ويلقى أحكاما موجزة تنضح غنائية، وهى أصًلا غير مخصصة للنشر، ومن هنا تجىء أهميتها، لأنها مستودع مشاعر كاتبها، وهمومه، وفيض حياته الداخلية، وبالتالى فهى بالغة الأهمية فى معرفة نفسيته، وسبر أعماقه، والتقاط همومه الأبعد غورا وعفوية. وأشهر هذه اليوميات ماكتبه الأديب السويسرى أميل (١٨٢١ - ١٨٨١) فقد حلّل فيها تفصيلا همومه الداخلية، وخجله العميق من الحياة وقد اتخذ منها الطبيب والكاتب الإسبانى الشهير مارنيون أساسا لدراسته الرائعة عن الخجل.

وهذا اللون من اليوميات قليل فى أدبنا العربى، ولا يعكس واقع كاتبيه بدقة، لأسباب سوف نعرض لها ونحن نتحدث عن أدب الرسائل.

وأبعد مسافة من السيرة الذاتية، ولكنها تقع فى نطاقها على نحو ما **كتب الرحّالة** فهى تقدم أوصافا شائقة عن البلاد الأجنبية التى زارها الكاتب، وقبل ذلك تسجيلا دقيقا لانطباعاته الحية، عن مشاهداته المباشرة، فى مروره بالأمكنة المختلفة، واتصاله المباشر بالبيئات والأشخاص الغريبة، ولكى تكون كتابته فى هذا المجال مفيدة لابد أن يتوفر على قدر جيد من دقة الملاحظة، والمشاعر الرقيقة، والثقافة المتنوعة، لكى يكون قادرا على التعمق السريع فى خصائص الأمكنة والأحداث المتنوعة والأشياء فى البلاد الأجنبية، وقبل ذلك أن يكون موهوبا فى القص والوصف.

وأكثر أهمية، نفسيا وإنسانيا وتاريخيا، من كل ما سبق تجىء:

● **الرسائل:**

أو الحوار كتابة مع غائب، كما يقول التعريف اللاتينى القديم، فالرسالة تأليف نثرى، نتوجه به إلى شخص غائب، لكى نعلمه بأخبارنا، أو انطباعاتنا، متجاوزين المسافات التى تفصله عنا. وهذه الرسائل المتبادلة تؤلف جانبا هاما فى آداب الشعوب المختلفة، على تفاوت العناية بها والاهتمام بنشرها، وإتاحتها للقرّاء والدارسين. وثمة فارق كبير بين ما تجده فى أوربا منها وما نلقاه فى العالم العربى، فهناك تعتبر أدبا خليقا بالنشر والدرس والتحليل، وهنا تحول دون نشرها إن كتبت محاذير كثيرة، رغم أنها أكثر الوان التأليف استعمالا، من مِنّا لا يشعر فى كل لحظة من حياته بالدافع القوى فى أن يوصِّل أفكاره وشعوره إلى آخرين بعيدين عنه؟ نحن فى حاجة دائمة لأن نتكلم مع الغائب، ومن ثَمّ فكل يوم نكتب رسائل ونتلقى أخرى.

فالرسالة حوار مكتوب، تحمل خطا إلى غائب ما تقوله صوتا عاليا لحاضر، ومن ثَمّ فإن العناصر التى يجب أن تتوفر فيها هى تلك التى نتطلبها فى المحادثة: العفوية، والطبيعية، والبساطة، والمناسبة، والوضوح والرقة، والتهذيب، وأما خاصية

الأسلوب والإيقاع فيها فترتبط بعدة عوامل: بالشخص الذى يكتبها، والموضوع الذى تعرض له، والشخص الذى توجه إليه، والعلاقة الاجتماعية، أو درجة الود، بين المرسل والمرسل إليه، وتبادل الدواعى التى تحملها الرسالة.

على أنه مهما يكن الأمر لابد أن تخلو من العامية والتكلف، وأن تجىء بعامة عفوية وبسيطة، دون أن تقع فى رخاوة الابتذال، وفى حالات أخرى أنيقة وجميلة دون أن تنحط فى المشاعر، وقبل ذلك كله أن تكون صحيحة لغة ونحوا، لأنها لون من المحادثة الباقية، ولا شىء أفضل منها فى إظهار حقيقة مزاجنا الداخلى فى صورة دائمة. وكثيرا ما تسمح الرسالة بتحديد الملامح الطبيعية لشخص ما، وتحديد مستواه ثقافة وتعليما، وبداهة نعنى الرسائل الإخوانية التى يكتبها المرء إلى صديق أو قريب، فى أسلوب تلقائى يجمع بين السهولة واليسر، والدقة والعمق، فى صراحة وإخلاص وصدق، لأن الكاتب يفترض فى المرسَل إليه الثقة، وأنه مؤتمن على أسرار مرسلها، وخفقات قلبه، ومن ثم فهى تكشف فى الأعم الأغلب عن جوانب خفية من حياة كاتبها لا نجدها فى الكتاب أو المقال الذى يكتب بقصد النشر، ومن هنا تأتى أهميتها.

من الضرورى أن تفرق بين لونين من الرسائل: رسائل تجىء بعد فكر وتأمل وروّية، وتصاغ بعناية وأناقة، لكى تجمع فيما بعد، وتطبع وتنشر، سواء ظهرت فى الصحف والمجلات أم لم تظهر، وهذه يمكن أن تكون مثلا عاليا للأدب الراقى، والذوق المصقول، ولدينا منها ما كتبه مصطفى صادق الرافعى، متوجها به إلى مىّ زيادة، فى كتبه: أوراق الَورد، ورسائل الأحزان، والسحاب الأحمر، وكلها تحمل فكرا عبقريا وتصويرا فذا. وثمة لون آخر منها، نتوجه به إلى الأقارب والأصدقاء نقاسمهم البهجة أو الحزن، ونجعل القلب يخفق معهم فيما يصطخبون هم فيه، وهى ليست تقليدا عالما للطبيعة، ولكنها الطبيعة نفسها تتحدث فى هذه اللحظات التى تتفتحّ فيها الروح، وتدع المشاعر العميقة تنفلت من الأغوار البعيدة والحنايا الكاتمة، ومن ثمّ ففيها أدب، وفيها عون قوى صادق للتاريخ.

من يستطيع أن يتصور حياة مىّ زيادة الداخلية دون أن يقرأ رسائلها الخاصة التى وجهتها إلى أصدقائها العديدين؟.

وقد اشتهرت رسائل شيشرون قديما، وفى العصر الوسيط الرسائل المتبادلة بين الخوارزمى وبديع الزمان، وتعرف فرنسا الحديثة والمعاصرة ثروة من أدب الرسائل المثيرة، وهى ترتبط بالذوق الفرنسى، وإليها يلجأ المحللون النفسيون، وأبرزها رسائل مدام سفينييه إلى ابنتها، وفى أيامنا هذه الرسائل المتبادلة بين جان بول سارتر وسيمون دى بوفوار، وقد نشرت رسائله إليها كاملة، وأهدت أصولها إلى المكتبة الوطنيه فى باريس، حتى تكون فى متناول الباحثين والدراسين، أمّا رسائلها إليه فلمّا تنشر.

ويعرف الأدب العربى الحديث شيئا من هذه الرسائل على قلة، وأشهرها الرسائل المتبادلة بين ميّ وجبران خليل جبران، أو بينها وبين عباس العقاد وآخرين، أو الرسائل المتبادلة بين الناقد أنور المعداوى والشاعرة فدوى طوقان، والرسائل العربية، على قلّتها، لا تعرض للعلاقات الحميمة أو العاطفية مع أشخاص من الجنس الآخر، ومثلها إن وجد يعتبر سرا لا يتاح للآخرين الاطلاع عليه، وتحول دون نشره عوائق كثيرة، ويعرف كاتب هذه السطور أنه كانت بين الشاعر إبراهيم ناجى وعدد من الممثلات المصريات رسائل عاطفية حارة، شعرية ونثرية، ولكن أيًّا منهن لم تقبل نشرها، أو إطلاع أحد عليها. ولا يقتصر الأمر على الرسائل العاطفية، وإنما قد يشمل الرسائل ذات الأسرار السياسية. وفى هذا يختلف المناخ العربى عن الغرب، حيث تنشر الرسائل عادة برمّتها دون حذف أو تغيير، ولو تعلقت بالحياة الشخصية جدا للكاتب، مما يكشف عن درجة عالية من الشجاعة العقلية، وتقدير تلك الأعمال، واعتبارها وثائق تلقى كثيرا من الضوء على حياة الفرد الثقافية والأمة التى ينتمى إليها، وهم ينظرون إليها موضوعيا دون نظر إلى مواقف أصحاب هذه الرسائل وسلوكياتهم.

ومثل هذه الرسائل حين يكتبها أصحابها من خارج وطنهم، ويعرضون فيها للبلاد التى زاروها، أو هاجروا إليها ويعيشون فيها، تشمل وثائق بالغة الدقة، وتقدم معلومات محايدة وصحيحة، وملاحظات صادقة وموضوعية، فى أغلب الحالات.

لكى نقف على أنواع الرسائل يمكن أن ننظر إليها خلال أكثر من زاوية، من ناحية الشكل والغاية، فهى يمكن أن تكون نثرا، وأن تجىء شعرا، وأن تكون مطنبة

أو مختصرة جدا، مجرد تذكرة مكتوبة أو برقية، وأن تقوم على الاقتصاد فى التعبير دون أن تجنى على الوضوح والدقة، فنحن فى البرقية مثلا نستطيع أن نستغنى عن الكلمات التى ليست ضرورية بالقطع لفهم النص كاملا، كحروف العطف، وأدوات التعريف، وبالصفة عن الموصوف إذا لم يؤد ذلك إلى لبس. ومع تقدم تقنيات الكهرباء، وأجهزة التسجيل وشيوعها، واستخدام الأشرطة فى الرسائل، فإن الصوت يقوم مقام الحرف والكتابة فى التسجيل.

ويمكن أن ننظر إليها من خلال الغاية من إرسالها، وفى هذه الحالة سوف نلتقى برسائل عامة وأخرى خاصة، والأولى تحمل موضوعات ذات اهتمام مشترك، وتُكتب لتنشر، وتتطلب عناية فى التحرير والأسلوب والتعبير، وتتضمن موضوعات سياسية أو أخلاقية أو دينية أو اجتماعية أو فنية، أو علمية، أو أى جانب آخر من النشاط الإنسانى. وهذه الرسائل أدبية، ونوع من النثر الفنى، كبقية الأنواع الأخرى، روايةً أو ملحمة أو شعرا تعليميا، وإذن يجب أن تتوفر فيها بالضرورة شروط معنية، فى محتواها طبقا لعناصر النوع الأدبى نفسه، تعليمى أو تهذيبى أو روائى، وفى شكله طبقا لمواصفات نوع الرسالة.

الشكل التقليدى لمثل هذه الرسائل نلتقى به فى الأدب العربى فى رسائل مصطفى صادق الرافعى التى أشرنا إليها من قريب، وفى رسائل أحمد أمين «إلى ولـدى»، وفى الأدب الأوربى نلتقى بها فى «آلام فـرتر» لجـوته، و«بيبيتـا خمينيث» لخوان باليرا، وفيها أخذت طابعا روائيا، و«رسائل فارسية» لمونتسكيو، وفيها أخذت طابعا تعليميا، وغير ذلك كثير.

وهناك **الرسائل الخاصة**، وهى أكثر بساطة دون أدنى شك، وتتطلب فى كتابتها جهدا فنّيا أقل، ولكن ذلك لا يمنع أنها فى بعض المناسبات تصبح ذات قيمة أدبية بالغة الأهمية، بما تحمله من روعة فى الأسلوب ورقة فى التعبير، ولأن الرسالة متنوعة الغايات، شأن المحادثة، فإنها يمكن أن تكون عائلية، أو تجارية، أو رسمية، وتحت كل ألوان لا تنتهى.

فالرسائل **العائلية** تقدم تنوّعًا ملحوظًا، وثراء واضحًا، وذات أهمية أكبر فى نطاق الرسائل الخاصة، وأسلوبها يتسم بشدة الوضوح، والبساطة الظاهرة، وترقى

أحيانا فتصبح نوعًا أدبيا حقا، لما تحتوى عليه من مشاعر رقيقة، وأناقة ملحوظة، وتعبير قوى، فإذا كان صاحبها قد لعب فى الحياة دورا - أىّ دور - تصبح وثيقة إنسانية ذات قيمة تاريخية. وهى متنوعة الألوان كالحياة نفسها، ففيها رسائل التهنئة والعزاء والتقديم والدعوة والشكر والرجاء والإخبار والتعبير عن مشاعر أسرية أو عاطفية. ومثل هذه الرسائل حين تُجمع وتُصنف تاريخيا، تقدم صورة صادقة لتطور مزاج صاحبها وأسلوبه وحياته وانفعالاته، وتصبح أساسا فى كتابة حياته، على نحو ما فعلت سلمى الحفار الكزبرى فى جمع رسائل مىّ زيادة ونشرها.

وهناك الرسائل التجارية الخاصة بالنشاط التجارى، والصفقات الخالصة، ولها نماذج عديدة، تبعا لطبيعتها، من بيع وشراء وقبض وتوصية وقرض، أو غيرها، أو رسائل تحمل أخبارا هامة للزبائن فى شكل عفوى، أو قضايا أخرى، وهى تتطلب أكثر من البقية وضوحا ودقة واختصارا، ويجب أن تكون لغتها صحيحة، ولكنها ليست أدبية بحال، لأن الزينة الفنية، والمشاعر الذاتية، تصطدم بقوة مع طبيعتها. ومثلها الرسائل الرسمية التى تصدر عن الإدارات الحكومية والهيئات العامة، وتشير إلى قضايا فائدتها مشتركة، وتأخذ اسم منشورات، وتتضمن معلومات وطلبات وعروض ومذكرات وغيرها، وهى كسابقتها يجب أن تتصف بالدقة والوضوح، دون أن تكون لها أية قيمة أدبية.

وبعيدا عن التراسل بمعناه الحقيقى، والدقيق، فإن الرسالة شكلا يمكن أن تستخدم أسلوب عرضٍ لغايات عديدة: رواية كاملة، أو أغلبها، مثل آلام فرتر، وقد تكون وهمية لغايات تربوية، أو لمزيد من الحوار الأيديولوجى، أو تستهدف النقد الاجتماعى كما فى رسائل فارسية لمونتسكيو.

ومع أىّ أدب له طابع المناجاة والخصوصية، سواء كان سيرة ذاتية، أم مذكرات أم يوميات أم رسائل، يفقد التاريخ المتداول شيئا من سمو رجاله وروعة أحداثه، فالشخصيات التى تظهر لنا على المسرح كاملة نلتقى بها فى هذا اللون من الأدب أو التاريخ إن شئت، ضعيفة بدرجات متفاوتة، تبلغ حدّ العار فى سلوكها أحيانا، والأحداث التى نحكم عليها بأنها مجيدة، نجد صداها أقلّ مماكنّا نتوقع، ومع ذلك فإن هذا الواقع نفسه يساعدنا على أن نفهم الرجال والعصور بطريقة أفضل وأدق،

لأن العظمة التاريخية لا تقل عندما نقترب منها مستدفئين بروح إنسانى.

وثمة نوع آخر أقرب ما يكون إلى الرسائل، ويلتقى معها فى العفوية والارتجال، واتساع المحتوى، وأعنى به:

● **المناظرات والحوار:**

المناظرة أو الحوار أو الجدل أن يحاول كل من الطرفين تأييد رأيه بالبرهان، وإبطال رأى مخالفه، ودحض حجته، والأصل فيها أن تكون حديثًا غير مكتوب، ولكن بعضها قد يكون كتابة كالجدل مراسلةً فى القديم، أو تأليفًا لغايات تربوية، أو مقالات فى الصحف والمجلات فى عصرنا الحديث.

وقد عرف الأغريق الحوار قديمًا قبل أن يأخذ التعليم شكلًا منهجيًا، فكان من الشائع استخدامه فى التربية لشرح مذهب ما، باللجوء إلى حوار مصطنع بين عدة شخصيات، يعرض أحدهم فكرته ويرد على اعتراضات الآخرين، وقد عرض أفلاطون نظرياته الفلسفية ونظريات أستاذه سقراط فى حوار خالد أصبح نموذجًا لهذا النوع من الأدب، واشتهرت فى الأدب اللاتينى حوارات شيشرون، وأخذ عصر النهضة بهـذا الشكل فى العـرض، وإذا لم يكن للحوار قـوة البحث، وتركيـز المحاضرة، فإن له ميزة أن يعرض القضايا من مختلف وجوهها، سلبًا وإيجابًا.

وقد ظهرت المناظرات مبكرًا فى الأدب العربى، مع الدعوة الإسلامية نفسها، إذ كان الإسلام دعوة جديدة هناك من يناهضها، ويقف فى طريقها، ويحاول أن يشجب ما تدعو إليه، وفى القرآن الكريم شىء من هذا الحوار، بعضه جرى بين الرسول عليه الصلاة والسلام وآخرين، وبعضه الآخر إنباء عما جرى بين أقوام سابقين وأنبيائهم، كالذى جرى بين إبراهيم وأبيه، وبين موسى وقومه، وبين مريم والخائضين فى سيرتها.

وإذا كانت المناظرات التى جرت فى عهد الرسول عليه السلام تدور حول الأصنام وعبادتها، والبعث وحقيقته، فإنها مع رحيله إلى الرفيق الأعلى أخذت الجانب السياسى من الدين، فكانت حول الخلافة ومن أحق بها: المهاجرون أم الأنصار، ودار حول ذلك حوار ساخن وعنيف، حفظت لنا كتب التاريخ أطرافًا

منه. ولا نكاد نبلغ خلافة على حتى يتوزع الرأى وتعنف الخصومة، ويشتد اللدد، وتتعدد الفرق، فيكثر الحوار ويعمق، ويمس جوانب كثيرة من الدين كان المسلمون الأولون يعفون عنها من قبل، حتى شغل به الناس عن الجاد من أمور الحياة، فقام من يضيق به وينهى عنه.

وتتأصل المناظرة وتعمق، وتمضى مع الزمن شديدة قوية، تغذيها الخلافات التى تتسع، فإذا بلغنا العصر العباسى أصابها ما أصاب بقية جوانب الحياة من تحضر وتطور، وحرية رأى واتساع أفق، وثقافات أجنبية منوّعة. ولا شك أن العرب عرفوا حينئذ، إن لم يكونوا قد عرفوا قبل ذلك، أن الأدب الفارسى القديم يعرف الحوار فى صورته البدائية، وبقى لنا نص منه عنوانه «الشجرة الأشورية»، وهى النخلة، وموضوعه حوار بين النخلة والتيس أيهما أفضل، وأن آراء أفلاطون وأرسطو فيما يخص الجدل الخطابى أخذت طريقها إلى الحياة الثقافية فأفاد منها الأدباء واهتدوا بها.

وفى هذه الفترة من الزمن تجاوزت المناظرة عالم الواقع والعقيدة والفكر إلى دنيا الأدب، إبداعًا وخيالا وتصويرا، فأجراها الجاحظ بين الكلب والديك، وبين البعير والفيل، وبين الربيع والخريف، وأجرى ابن الوردى مناظرة بين السيف والقلم، وحفل الشعر الأندلسى فى عصوره المتأخرة بالكثير من المناظرات بين الألوان المختلفة من الزهور. وقد يتجاوزون بها الحيوان إلى إنسان مُتوهم، مثل مناظرات تودد الجارية، وما حصل بينها وبين العلماء والشعراء والأطباء والقراء والمنجمين، فهى تسأل وتجيب، وتخرج منتصرة فى نهاية الحوار.

وبعض المناظرات كان لغايات تربوية خالصة، تهدف إلى صقل الذكاء وشحذ الذاكرة، بأن يقول الإنسان فى مدح الشىء، ثم يعود فيقول فى ذمه. وكان الصراع بين العقائد والأفكار المتنافسة يمضى حوارا وجدلا وقولا، ونادرا ما يتجاوز ذلك إلى العنف، ولا يكاد يبلغه إلا حين تشباء السياسة، وربما كان أعنف حوار وأشده، وأعمقه وأبلغه، وأعظمه تأثيرا فى الحياة الأدبية والفكرية، ما جرى فى هذا العصر حول أمرين هما: إعجاز القرآن والقول بخلقه، وقامت وراء هذا حركة تأليف نشطة، تدعم مذهبا أو تشجب آخر وترد عليه.

على أن المناظرات لم تكن وقفا على أمور العقيدة أو الدين، وإنما تجاوزتها إلى فروع أخرى من العلم فكانت هناك مناظرات فى النحو، كالذى دار بين المبرِّد وثعلب، وربما كانت المناظرة التى جرت بين سيبويه شيخ البصريين والكسائى رأس الكوفيين حول ما عرف بالمسألة الـزنبوريـة، أشهر منـاظرة عـرفها القـرن الثانى الهجرى، وجرت بحضرة زعماء البرامكة : يحيى بن خالد وولديه جعفر والفضل، وسُميت الزنبورية لأن الكسائى سأل سيبويه كيف تقول: «كنت أظن أن العقرب أشد لسعة من الزنبور فإذا هو هى أو فإذا هو إياها؟». وأورد الأنبارى نصها كاملا فى كتابه «الإنصاف فى مسائل الخلاف».

وكانت هناك مناظرات فى الفلسفة، فقد كان محمد بن زكريا ينكر النبوة، ويقول بالحجة التى قال بها البراهمة، من أن العقل يكفى وحده لمعرفة الخير والشر، فناظره أبو حاتم الرازى وردّ عليه، وفنّد آراءه وحججه. وجرت فى المنطق أيضا، كالذى كان بين أبى سعيد السيرافى النحوى ومتى بن يونس الفيلسوف، وأتى عليها أبو حيان التوحيدى كاملة فى كتابه «المقابسات»، وشغلت منه ثمانى عشرة صفحة. وكانت تدور حول قضايا فقهية كحضانة الابن، وبعض مسائل الميراث، وبين المسلمين وأصحاب الديانات الأخرى، مسيحيين ويهودا ومجوسا وصابئة، وحول الخير والشر، والقضاء والقدر، أو سياسية كقضية الخلافة والشعوبية.

وطبيعى أن تكون فى الأدب أيضا، وأشهرها الذى جرى بين الحاتمى والمتنبى، أو بين بديع الزمان الهمذانى وأبى بكر الخوارزمى، وجرت فى نيسابور، حيث عُقد لهما مجلس تناظرا فيه حول جملة مسائل، كل يدلى بحجته، ويظهر براعته، وانتهت المناظرة بانتصار البديع.

وهناك مناظرات لا تهدف إلى الدفاع عن فكرة أو تبنى قضية أدبية بقدر ما تهدف إلى إظهار البراعة فى القول، كالمناظرة بين الزجاج والذهب وتولى شدّاد الحارثى الإشادة بالذهب، وأبو إسحاق النظام ذمّ الذهب، وسهل بن هارون يفضل الزجاج على الذهب.

وقد تجرى المناظرة شعرا، ويمكن أن نعد النقائض ضربا منها، وكالذى حدث بين العباسيين والعلويين فى ادعاء وراثة الخلافة، فنادى العباسيون بأنهم بها أحق،

لأن العباسيين أولى من على، لأن العم يحجب ابن العم فى الميراث، وأبناء البنات ليسوا عصبة، ويجمل مروان بن أبى حفصة هذا الرأى شعرا:

يا ابنَ الذى ورثَ النبىَّ محمدًا دون الأقاربِ من ذوى الأرحامِ
الوحىُ بين بنى البناتِ وبينكم قطعَ الخصامَ فلات حين خصامَ
ما للنساءِ مع الرجالِ فريضةٌ نـزلتْ بـذلـك سـورة الأنعـام
أنَّى يكـونُ وليس ذاك بكـائنٍ لبنى البنــاتِ وراثـةَ الأعمـامِ

بعض المناظرات دُوِّنتْ ووصلتنا، وكثير منها ضاع، وأقلُّها جاء متناثرا فى كتب الأدب، وكان لها آداب وتقاليد مرعية منها: الاحترام المتبادل، والعفة فى القول، والبعد عن التجريح الشخصى، فلا تجرى بينها على ما يقول المسعودى فى «مروج الذهب»: «سابة ولا خروج عما يوجبه العلم، وقضية العقل، وموجب الشرع، وإحكام النظر والسير»، وأومأ ابن أبى دؤاد إلى شىء منها، قائلا لإبراهيم بن المهدى: «إذا نازعت فى مجلس الحكم امرًا فلا أعلمنّ أنك رفعت عليه صوتا، ولا أشرت بيد، وليكن قصدك أمما، وريحك ساكنة، وكلامك معتدلاً».

وقد ترك الحوار أثره فى الأدب الفارسى من خلال المقامات، وحين كتب القاضى حميد الدين البلخى مقاماته الفارسية توسع فى الحوار الوارد فى المقامة العربية، وجاءت الفارسية تقليدا لها، فهو فى العربية يجىء خلال مقامة، وتابعا لغيره فيها، على حين يشغل فى الفارسية مقامات بأكملها، فهناك مقامة للمناظرة بين فضائل الشيب والشباب، أو فى عقائد السنة والملاحدة، أو فى علم النجوم والطب، أو بين جمال الفتيان وغدر النساء. وهذه النزعة الفارسية القديمة تركت أثرها فى الأدب الفارسى الحديث، فكتب الشاعر أسعدى، أبو نصر أحمد بن منصور، (١٠٣٠ - ١٠٤١) خمس مناظرات: بين العربى والفارسى، وبين المجوسى والمسلم، وبين السماء والأرض، وبين القوس والرمح، وبين الليل والنهار، وطابعها دينى أو أدبى، أو قومى.

وشأن المناظرات فى الأدب وغيره عظيم، فهى تكشف عن الحقائق وتبين ما فى الكلام مِن دَخَلٍ، فترى الحجة قوية فى ظاهرها حتى يدحضها المجادل بفكر دقيق ونظر ثاقب، فلا تجدى الفكرة الغامضة، ولا العبارة المبهمة، وإنما ينبغى أن تُحدَّد

الفكرة، وأن تصاغ لها العبارة التى لا تزيد عليها ولا تنقص، ويصبح الفكر لا الوهم مناط الحوار، وهو أمرًا لا يستطيعه إلا من أوتى حظا من العقل الناقد والبيان القدير. وقد يكون الحوار مشافهة وقد يتم كتابة، والأول أدل على حسن البديهة، والقدرة على البيان.

● **الرواية :**

وانبثقت بدءا من الملحمة، وكانت هذه قد أدت دورها، وأوشكت شمسها على المغيب، ولعلّها فى خطاها الأولى لم تكن تعدو تنثير الملحمة والأصل فى هذه أن تكتب شعرا، ومن ثم استهدفت أشكالها الأولى دفع خيال القارئ فى عالم الأحداث الغريبة والمفاجئة، ومداهمته بالمغامرات المدهشة، وتجسيم المستحيل، وتغذية الخيال، ومع التطور والتقدم أخذت تقترب من عالم الواقع، إلى أن جعلت منه مرآة على طريق ممتد، ترسم بالدقة ما هو موجود، مع نقصه وتفاهته أيضا، وجاء ازدهارها على أطلال القصائد الملحمية، وتطوُّر المسرح، فهى من ملامح هذا العصر، وبخاصة القرون الثلاثة الأخيرة منه، حيث احتلت المكان الأول أهمية ونموا وتطور واتساعا، فأخذت تهتم بالنفس والصراعات الاجتماعية والسياسية، وتجرّب دون توقف تقنيات جديدة، حَكْيًا وأسلوبا، وأصبحت منذ مطلع القرن التاسع عشر بخاصة شكلا من التعبير الأدبى، أكثر أهمية وأشد تعقيدا بين مختلف أشكال الأدب وأنواعه فى الأعصر الحديثة، وتحوّلت من مجرد حكاية للوعظ أو التهذيب دون طموحات أبعد، إلى درس الروح الإنسانى، والعلاقات الاجتماعية، والفكر الفلسفى، والاستطلاع، وأن تصبح شاهدا على حوار وجوانب أخرى كثيرة وباختصار أصبحت أثرا فنيا أكثر عمقا واتساعا وواقعية عن ذى قبل، ومع أنها لم تنجح تمامًا وإلى الأبد فى القضاء على الجانب الخيالى، إلا أنها استطاعت أن تضيق دائرة الخيال كثيرا، وأن تقترب على نحو أقوى من الواقع والحقيقة.

وكان الروائى من قبل مؤلفًا غير ذى أهمية فى جمهورية الأدب، فأصبح كاتبا مرموقا للغاية، يتمتع بجمهور كبير، ويمارس تأثير قويا على القراء، وبدأ يزعم لنفسه أنه قادر على التحليل الدقيق والعميق للأحاسيس والعواطف والأخلاق والعادات، ولم يعد بطل الرواية خيالا صيغ من دخان، وإنما كائنات حية لها شعور

وأحاسيس، ولم تعد مجرد نسيج معقد من الأحداث يجيء هوى أو صدفة، وإنما مجموعة من الأحداث المتتابعة المنطقية، ينشأ بعضها عن بعض. ولم يقف الروائى عند الأحداث وحدها، وإنما صوّر المواقع التى كانت مسرحا لها، وأبرز الانسجام العجيب بين الطبيعة والإنسان، والتأثير الخفى للبيئة التى يعيش فيها، والعادات التى كانت سائدة، والأخلاق التى توجه حركة الحياة، فنحن نرى ـ مثلا ـ فيما كتبه بلزاك المجتمع الفرنسى كله بين عامى ١٨٣٠ و ١٨٥٠ م، يتحرك أمامنا ويسير: الطبقات الشعبية، والبرجوازية، والعمّال، والتجار، والباعة المتجولين، والممثلين، والقضاة، وأصحاب رءوس الأموال، وكانوا أغنى الطبقات جميعا، والانتهازيين، والمثقفين المنافقين، وأنصف حين أعطاها عنوانا بليغا: «الكوميديا الإنسانية».

وشىء شبيه بهذه صنع نجيب محفوظ، فنرى فى قصصه صورة مصر من ثورة ١٩١٩ حتى أيامنا هذه، بكل طبقاتها واتجاهاتها، وأمجادها ومباذلها، ونضال أبنائها، وساعات ضعفها، وطغيان حكامها، ونفاق رجال الدين فيها، إلى آخر ما تمور به أعماقها من خير وشر.

والرواية بهذا المعنى صورة من التاريخ، تسجل الأخلاق والعادات، وإذا تجاوزنا عن بطولات شخوصها، وعن الصيغة الشعرية فى تعبيرها، وأخذنا الجانب الواقعى فى الاعتبار، وأنه تصوير الحياة بأمانة، أدركنا أنها غدت نوعا من التأليف الأدبى الرزين، ذى القيمة العظيمة. فى حين كانت الرواية البدائية خيالية، مليئة بالمغامرات والحب، مما يتلاءم مع طفولة الشعوب فحسب، وهو لون ظل سائدا حتى القرن السابع عشر، ووجد فيه إقبالا وشهرة، ولكنها مع القرن الثامن عشر بدأت تأخذ شكلا جديدا، ظلت ترتديه طوال القرن التالى له. ومع ذلك فمن بين الأعداد الهائلة التى لا حصر لها من الروايات التى نُشرت فى أوربا منذ مطلع القرن الثامن عشر، أو فى العالم العربى قريبا من أول القرن العشرين حتى منتصفه، لم يقاوم الفناء، ويفرض نفسه على ذاكرة التاريخ غير عدد محدود للغاية، مما يظهر بوضوح صعوبة هذا النوع الأدبى. مثلا كان ينشر فى فرنسا فى عصر نابليون، ١٧٦٩ ـ ١٨٢١ م، ما يقرب من أربعة آلاف رواية سنويا، ولكن الناس لم يعودوا يذكرون من هذا الكم الهائل إلّا عددا محدودا فحسب بلغ مرتبة الخلود، وعلى رأسه

رواية «أدولف» لمؤلفها **كونستان**، وروايات **شاتوبريان** القصيرة: أتالا، ورينيه، وآخر بنى سراج، وفى العربية لم يبق فى ذاكرة الزمن غير ما كتب **مصطفى لطفى المنفلوطى**، إذا صح أن نعتبر بعض إبداعه وتعريبه مما يدخل فى جنس الرواية، وما كتب **جورجى زيدان**، ربما لأنه كان، وخلّف، صاحب مطبعة وصحف ودار نشر.

● مكان نشأة الرواية:

البحث عن المكان الذى نشأت فيه الرواية، ثم شرّقت وغرّبت، يقتضى أن نبحث عن جذورها فى المزاج الإنسانى ذاته، ذلك أن المرء خُلق بطريقة يجب معها أن يخرج من نفسه، وأن يهجرها لكى يرتبط بأشياء أخرى، خاصةً فى اللحظات التى يدوسه فيها واقع الحياة، ولديه إمكاناته، والخيال أعظمها، واكثرها إلحاحا، وأطوعها استجابة، فيلجأ إليه، ليفتح له آفاق اللانهائية، حتى يسعد بالسباحة فيها، ونهمًا إلى التصور، وما هو رائع، يمضى يلتقط الجمال فى حقول الخيال، وعطور مجهولة، وخفية، تبعث فيه النشوة، والشرق بطبيعته موطن الأحلام، وهكذا يمكن القول إن أولى الروايات ولدت فى الشرق، ولم تكن خيالاً خالصا، ولا منتزعة من الأساطير، وشهرزاد الغلبانة، فى ألف ليلة وليلة، كان عليها أن تُسلّى سلطانا طاغية، وسيف الموت مصلت على رأسها، وترتبط الحكايات الطويلة بخيط رفيع، ولكنه متواصل، وخلال ذلك تداعب فكرْ الطاغية وتهدهده، تنسيه أولا، ثم تدفع بالـراحة فى شرايينه، تغزوه ببطء، فتستسلم روحه لنوم لذيذ.

أما الغرب فعلى النقيض. الإنسان أكثر جدية واهتماما بقدره، ويعتقد أنه صانعه، ويشغله الوهم على نحو أقل، ويتطلّب فى الخيال أن تكون له صلة بالواقع، ومن ثم جاءت الرواية عنده دائما إمّا لوحة مثالية للمجتمع كما يتمنّاه أو صورة دقيقة له كما يراه، وما يعتمل وراءه من عوامل اجتماعية واقتصادية، أو إن شئت القول أن تجىء الرواية فنًّا مستقلا، أو واقعية خالصة، ملتزمة أو بريئة من الالتزام.

لقد استغنى الإغريق بما اخترعوا من ديانات، وصنعوا من آلهة، وصاغوا من أبطال، عن خيال يرسمون به الواقع، وكان الرومان شعبا يعمل ولا يحلم، وبتأثير إغريقى حاول أن يصنع لنفسه تاريخا أسطوريا، أمّا الشرق فكان مهد الحكاية والرواية، والخيال البعيد.

تعود أصول الرواية، وكانت قصيرة فى البدء، إلى مصر، ولدينا منها رواية سنوحى الشهيرة عالميا، وتضرب جذورها إلى ألفى عام قبل الميلاد، وهناك روايات أخرى التقطها المؤرخون القدامى من الإغريق، وعلى رأسهم هيرودوت، ولا بد أن بناءها كان بسيطا ودقيقا فى تفاصيله، ومن مصر هاجرت إلى اليونان فى ظروف نجهل تفاصيلها، ومن الممكن تبريرها، فمن خصائص الرواية الإغريقية قديما، مع التجاوز الشديد فى استخدام المصطلح، أن طابعها غير إغريقى، ونلتقى دائما بعناصر مشرقية فى محتواها، ودماء شرقية فى كتّابها، وأغلب كتّاب الإغريق فيما قبل الميلاد جاءوا من مناطق جغرافية بعيدة عن اليونان الكلاسية، كما أن الكتاب البارزين فى العصر الهلينى جاءوا فى جملتهم من المشرق.

ويلفت النظر فى تتابع الأنواع الأدبية فى اليونان أن الرواية تجىء آخر القائمة، وهى قليلة جدا، ولم يكن الحال فى روما بأفضل منه عند الإغريق، وقيمة هذا القليل فيما يعكس من هجاء اجتماعى، كما هو الحال فى رواية Satiricon، للكاتب اللاتينى بترون، من القرن الأول الميلادى، ولكن من الحق أيضا أن الرواية لم تكن شائعة فى المشرق رغم أنه مهدها، ويمكن أن نرد ذلك إلى:

أن حاجة القدماء إلى الأمور العجيبة، والمغامرات الخارقة، وهى الأساس الذى قامت عليه الرواية البدائية قديما، وجدت لها منفذا فى الملحمة.

وأن الملاحظة الواقعية عند القدماء، ومَن سار على هديهم مِن بعدهم، ناقصة. فهم يجابهون الواقع من وجهة نظر خاصة، ويبحثون عن المرء من ناحية إحساساته العامة، وأمّا من حيث هو فرد، والحادث من حيث هو، والتفاصيل المادية من حيث هى، فلم يكن لها فى نظرهم أى اعتبار.

أما النظرة الواقعية تماما، والطبيعية التى تلتها وارتبطت بها، وعنها نشأت الرواية الحديثة، فهى متأخرة جدا، وعهد الناس بها عهدهم بمبادئ التاريخ العلمى، والاجتماعى والتجريبى الذى نشأ خلال القرن التاسع عشر.

فإذا تجاوزنا العصور القديمة إلى العصر الوسيط نجد الرواية قد تأصّلت بعمق فى أجواء القصور والبلاط، وأفسحت اهتماما أوسع للموضوعات العاطفية، وعرف

العصر مؤلفات روائية جاءت شعرا فى مجملها، واستلهمت أحيانًا أحداثًا وشخصيات من التاريخ القديم، ومن الأساطير، ومغامرات الفرسان ومُثُلهم، وأوضح مثل لها رواية «أماديس دى جولا»، وإلى جانب ما تحمل من عناصر بطولية وفروسية كانت مرآة صادقة لمثاليات العصر ذاته، ويلتقى فيها مزيج عجيب من الملاحم والأساطير وحكايات السحر والشعوذة.

وعرف العصر الوسيط ألوانا من الأدب الروائى والقصصى بالمفهوم الواسع للكلمة، مثل الحكايات الوعظية، والأمثال، والخرافات، ومن بينها جميعا كانت الرواية القصيرة أكثرها رواجا، وأكملها بناء، وتستحق اهتمامًا أكبر، وبلغت أوجها فى الأدب الإيطالى فى القرن الرابع عشر الميلادى مع «الصباحات العشرة» لبوكاشيو، وتحمل بصمات مشرقية واضحة، ومن ألف ليلة وليلة بخاصة، وغزت الأدب الفرنسى فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر، ونلتقى بتأثيرها واضحا فى أعمال مرجريت ملكة نبرة، ١٤٩٢ ـ ١٥٤٩ م، أخت فرانسو الأول ملك فرنسا، وأعظم نساء عصرها ثقافة وصقلا، وتمثيلا لعصرها، متوهجة العقل والقلب، مرحة وجادة، مقبلة على الحياة، وفى الوقت نفسه ذات مشاعر زاهدة، وانعكس ذلك واضحا فى أعمالها الأدبية، ويهمنا من بينها مجموعة حكايات أبدعتها محتذية بوكاشيو، وحملت اسم Heptameron des Nouvelles، وصدرت عام ١٥٥٨.

ومضت الرواية تتطور وتتأصل خلال عصر النهضة، وبدأ الخيال يمتزج بالواقع، وأخذ المؤلفون يهتمون بالقضايا الاجتماعية والتربوية والفلسفية وغيرها، ولا نكاد نبلغ القرن السابع عشر حتى نلتقى برواية الصعلكة، ونشأت مع رواية «لثريّو دى تورمس» فى القرن السادس عشر الميلادى، لكاتب مجهول، وحقّقت شكلها الكامل فى رواية «قزمان الفرجى» لماتيو أليمان، وكانت فى نشأتها الإسبانية وتطورها متأثرة بالمقامة العربية، وتحمل ملامح من سماتها واضحة فى القصّ والبناء والأسلوب، ومارست من خلال الترجمة تأثيرا بالغا على بقية الآداب الأوربية، ودفعت بالفن الروائى نحو وصف المجتمع واقعا وعادات، ولو أن تاريخ الرواية تجاوز دون شك هذا اللون من الواقعية، لأن الصعلوك بأصله وطبيعته ومواقفه يجىء فى الطرف المقابل للبطولة، وقد أتى على الأساطير المتصلة بها، والملاحم التى تدور حولها،

وأعلن مولد عصر جديد، وعقلية جديدة، وتمرّد على الفن ممثلا فى الملحمة أو المأساة، ومن خلال تمرده العنيف على المجتمع، وصراعه المنهك مع الحياة حوله، يؤكد ذاته، ويؤمن بمشروعية مناهضته العالم، وتبلغ ثقته بنفسه حدا يرى معه أن حياته مهما كانت تعيسة وبائسة، وعلى النقيض من النماذج الأرقى والأسعد فى أيامه، جديرة بأن تُروى وتحكى، وأن تدخل التاريخ.

وقد ظلت الرواية حتى القرن الثامن عشر تمثّل نوعا أدبيا محتقرا فى كل جوانبه، رغم أن جمهور تلك الأيام اعترف بروعة الحكْى فنًّا، ومع ذلك ظل يعتبر الرواية عملا تافها، تمارسها المواهب الدنيا فحسب، ويقدّرها قرّاء حظهم من الثقافة الأدبية جد متواضع، وكانت الرواية طوال العصر الوسيط، وعصرى النهضة والباروك، تتجه أساسًا إلى جمهرة النساء، تقدم لهن وسائل التسلية، وسبل الهروب. وقد لاحظ أويه (١٦٣٠ ـ ١٧٢١) وهو ناقد ورجل دين فرنسى، فى رسالة صغيرة كتبها عن الرواية: «أن النساء على أيامه فُتِنَّ بالرواية، ويحتقرن قراءات أخرى ذات قيمة حقيقية، ولكى يسعدهنّ الرجالُ وقعوا فى الخطأ نفسه». ويختم قوله: «وبهذه الطريقة فإن جمال رواياتنا يقوم على الجهل، وبالتالى على احتقار الفنون الجميلة»، وأدان قراءتها، وحظرها على المؤمنين. وفضلا عن مكانتها المتدنّية فى المجال الأدبى الخالص اعتُبرت عنصرا خطرا، مثيرا عاطفيا، ومفسدا للعادات، فهاجمها الأخلاقيون، وأدانتها السلطات العامة بقوة.

وعندما بدأت قيم الكلاسية تفقد أهميتها فى القرن الثامن عشر، وانبثق جمهور جديد، برجوازى الطابع، ذو ذوق فنى مختلف عن ذى قبل، وتطلّبات فكرية جديدة، بدأت الرواية، هذا النوع الأدبى ذو الأصول الغامضة، والذى يحتقره منظّرو الشعر، تعانى تحوّلا عميقا للغاية، فقد تعب الجمهور من طابعها الخرافى، وتطلّب منها فى عصره أن تكون أكثر احتمالا وواقعية، فاتجهت إلى تحليل العواطف الإنسانية بعمق، حين تغالى فتستهتر أو تتجرد من الحياء، وحين تشف وتسمو فتبلغ قمة الطهر والصفاء، وإلى نقد سياسى واجتماعى، وأصبحت فى الوقت نفسه مركبا ذلولا ومناسبا للمشاعر الحزينة، والإحباطات والآلام.

وكان ذلك عصر ما قبل الرومانسية.

وعندما ظهرت الرومانسية فى الآداب الأوربية حققت الرواية ذاتها، وحريتها، وأصبح الحديث عن تقاليد روائية ممكنا، وبين نهاية القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر اتسع جمهور الرواية على نحو كبير، ولإرضاء حاجته إلى القراءة ازداد كتّاب الرواية عددا، واتسعت انتشارا، وكان تأثير هذه الساحة العريضة من الجمهور، وأغلبيته لا تتمتع بالثقافة الأدبية الضرورية، سلبيّا على نوعية الرواية، فى ذلك الإنتاج الوفير، فظهر ما يسمى الرواية السوداء، أو رواية الرعب.

مع الرومانسية تأكّدت الرواية بقوة شكلا أدبيًّا كبيرا، قادرا على التعبير عن الجوانب العديدة والمتنوعة فى حياة الإنسان وحركة العالم، نفسية أو تاريخية أو شاعرية أو رمزية، أو تحليلية تنقد الواقع الاجتماعى المعاصر، وبدأت ترتدى أشكال أنواع أدبية أخرى، كالمقالة، والمذاكرات، والرحلات وغيرها، وحوت الكثير من الذكريات الأدبية، وأظهرت كفاءة واضحة لتمثيل الحياة اليومية، أو لخلق جو شاعرى، أو لتحليل أيديولوجى.

وإذا كان القرن السابع عشر يمثّل العصر الذهبى للمأساة الحديثة، فإن القرن التاسع عشر يمثّل العصر الأشد ازدهارا فى تاريخ الرواية، وعرف النصف الثانى منه إبداعات الأساتذة العظام، وجاءت فى شكل فنى ناضج، وتمتعت بقارئ عريض، وهيبة نامية، وسيطرت على المسرح الأدبى.

لم يتوقف تطور الرواية منذ عصر روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨ م) فصوّر الروائيون كل مشاهد الطبيعة تصويرا دقيقا، يستوى فى ذلك أهم المشاهد وأبسطها، أعظمها وأدناها، فهم يصوّرون أحقر الحوانيت، وأوضع الحانات، وأحط المقامر، وأفخم القصور، وأرقى الصالونات، وكل الطبقات الاجتماعية من أرفعها إلى أوضعها دون استثناء، وشتى جوانب الأخلاق، من الفلاح البدائى فى ملبسه الخشن، والعامل البسيط فى ردائه المتواضع، إلى الثرّى المترف يرتدى أغلى الثياب وأرقاها.

ومع الواقعيين والطبيعيين بعامة مال الروائيون إلى دقة البحث، ودراسة الأمزجة والأجواء اجتماعيا، وبدل الشخصيات الشامخة والمسيطرة، والمتميزة فى الخير أو الشر، وفى البهجة أو الألم، وهو ما كان طابع الرواية الرومانسية، ظهرت

الشخصيات الواقعية، والأحداث التافهة والمبتذلة، الملتقطة من واقع الحياة اليومية.

يرد النقّاد إقبال القرّاء فى تلك الأيام وما بعدها على الروايات إقبالا شديدا، فى عصر تلاشت فيه الفروق، أو كادت، بين الأنواع الأدبية، إلى إطارها السهل المرن الذى يوائم كل الموضوعات، ومختلف ألوان التأليف، وشتى الأساليب، فمادتها تشمل الفرد والمجتمع والطبيعة، مرورا بكل الأحاسيس، من أبسطها إلى أعمقها، ومن أشدها سخرية إلى أعظمها نبلا، حتى أن كاتبا لامعا مثل دى موباسان انتهى بعد أن استعرض ألوانا منها إلى أن من الصعب التفرقة بين ما هو رواية وما ليس كذلك. وهى تقوم بما كانت تقوم به الملحمة والمدوّنة والرسالة الخلقية، والتصوف، وحتى الشعر فى جانب منه.

ونحن فيها نخرج من أنفسنا، ونعيش فى غيرنا، ونهرب من قيودنا، ونقرأ تاريخ شخصيات صنعها الخيال لكى نعرف أنفسنا على نحو أفضل، ونتعلم كيف نعيش، ولنكون كما نحن، وليس أجمل من أن ترتد إلى الماضى، وتتبين كيف أمضيت طفولتك فى زمن ضاع إلى الأبد، أو أن تمد خيالك إلى الغد، وترسم بطريقة مناسبة ما تأمل أن يكون عليه مستقبلك.

إنها تتسع لكل الأساليب، فليس ثمة أسلوب يمكن أن نسميه أسلوب الرواية، فهى تتسع لأسلوب الملحمة، والغنائى، والخطابى، والتاريخى، وأىٌّ منها ممكن هنا، تبعا للموضوع والمؤلف، وفيها النثر المنمق الذى تكتب به الرسائل، واللغة العادية البسيطة التى تستخدم فى الحديث، والألفاظ القارصة التى تستعمل فى الهجاء، وفيها أيضا الصور الجريئة، والألوان الصارخة، والفقرات الواسعة، والجمل الطويلة، وما هو من خصائص الشعر، فهى تحاول كثيرا أن تكون الشعر لا قافية له، ولا وزن فيه، وقال عنها الناقد الفرنسى بوالو إنها «الشعر منثورا».

أما **الرواية المعاصرة**، شرقا وغربا، فهى باختصار أثرى من رواية القرن التاسع عشر فى شتى جوانبها، فقد أصبحت أكثر أتزانا وواقعية، وأقل تحديدا وانعزالا، رغم أنها لم تتخلص تماما من الجانب الخيالى، واستطاعت أن توسع دائرتها لتشمل كل الأحاسيس الإنسانية، من بخل وطمع ونفاق، وبذل ونبل وسمو أخلاق، ولو أن الحب فى كل صوره واتجاهاته ومراتبه ظل الموضوع المحبب إلى

المؤلفين والجمهور. وليس ذلك رأيا منى ولا تقييما، وإنما تقرير للواقع المشاهد، فقد أتت الرواية المعاصرة على كل الأسوار التى كانت تحد من نشاط الرواية الكلاسية، وحتى الرومانسية، والمجال الذى تتحرك فيه الأن واسع عريض، وممتد بلا حدود.

لقد رفعت إلى مقام البطولة شخوصا من أية طبقة اجتماعية، وكل واحد مع بيئته، ونظرته إلى الحياة، وطريقته الخاصة فى التعبير عن نفسه، وتعمقت فى فهم العوالم الخفية للطفولة والمراهقة، ويرد على خاطرى فى هذا المقام الرواية الفرنسية الرائعة التى صدرت فى باريس للمرة الأولى عام ١٩٦٤، للكاتبة الفرنسية **مونيك ڤيق**، بعنوان L'OPOPOAX، وفيها تلقى نظرة على الطفولة بقدر الإمكان، دون إسراف فى الشرح أو التعليق، وكذلك نلتقى بعالم المراهقة وجها لوجه فى رواية **جيمس جويس** «الفنان المراهق»، ومع الزمن جاء من تجاوز هذه الأخيرة نسبيا، تقنية وعمقا.

وفى عام ١٩٥١ ظهرت فى بوسطن من الولايات المتحدة الأمريكية رواية للكاتب الأمريكى **سلينجير**، ١٩١٩ – م، بعنوان The Catcher in the Rye. ونالت شهرة واسعة هناك، وظهر منها حتى عام ١٩٦٦ خمسة وعشرون طبعة، ولمّا تتوقف إعادة طبعها، وهى تقدم لنا فى نضارة وعفوية قلق طالب شاب وتردده، وتميَّز كاتبها فى نقل المناخ واللغة بخاصة، وهذه مزيج من العامية وتقليد للهجة الخاصة الشائعة بين تلاميذ المدارس الثانوية فى الولايات المتحدة.

تهتم الرواية الحديثة بكل أنواع المشكلات، أخلاقية أو اجتماعية، كما هو الحال عند الكاتب الإيطالى بردولينى، أو المصرى **نجيب محفوظ**، وباكتشاف عوالم داخلية جديدة على نحو ما نجد عند **كافكا** و**بروست**، وقد تنخل المشاعر بطريقة رائعة لتلتقط الألوان والظلال، كما فى روايات **فرجينيا وولف** و**هنرى جيمس**، أو بأن تصبح وعاء لمحتوى ثقافى رفيع كما نجدها عند **هيكسلى**، أو بأن تبرز ما هو عبثى كقوة بدائية وحيدة، كما هو الحال عند لورنس، أو ترى فى الحب الإنسانى شيئا روحيا يحملنا نحو الله، كما هو عند **شارل مورجان الفرنسى**، و**مصطفى صادق الرافعى العربى**، **أو مجرد دفع شهوانى وحيوانى، كما هو عند هنرى ميللر**

الأمريكي، وإحسان عبد القدوس العربي، مع تفاوت في التعبير، مزيدا من التصريح عند الأول، ومن الإيحاء عند الثاني، استجابة لضواغط البيئة التي يتحرك فيها كل واحد منهما، أو بأن تنوع النظرة الشخصية كما هو عند فولكنر، بل وحتى بـأن تكثّف من شحنتهـا الشـاعـريـة، كـما في روايـات الفـرنسي جـيرودو (١٨٨٢ - ١٩٤٤م)، وأخيرا فهي تستخدم تقنية أشد تعقيدا وثقلا.

مع الرمزية اقتربت الرواية من عالم الشعر، وأدى هذا التقارب إلى الهروب من الواقع اليومي والحسّي أو الاجتماعي في مادتها، واحتقار العقدة في بنائها الفني، إذ كان الرمزيون يرون أن وصف الواقع التافه، وعرض الأجواء، ودراستها تفصيلا وبعناية، وعرض أحداث الحياة الإنسانية الصغيرة، عمل ضائع ليست له أية أهمية فنية، وأن جوانب الواقع الخفية والمبهمة، والجامحة، ونجد أدواتها النموذجية في الشعر والموسيقا، لا يمكن أن يعبر عنها، طبقا لجمالية الرمزيين، بواسطة البناء الروائي الوصفي السائد بين الكتاب، وحين يعتبر بول فاليري الرواية نوعًا أدبيا مرتبطا بطبائع الحياة الأولى غير الواضحة، ومن ثم فهي فقيرة في المطالب الفنية، فإنما يعبر بدقة عن موقف الجمالية الرمزية من الأدب الروائي.

مع قريب من نهاية القرن التاسع عشر عرفت الرواية مفهوما جديدا، يشغل نفسه بنمو الذات وتطورها، وتعقّد النفس وتقلّبها، ويحاول خلق لغة جديدة قادرة على التناقضات، ولا منطقية عالم الإنسان الداخلي، وهكذا دعا الفيلسوف الفرنسي برجسون الروائيين إلى خلق رواية جديدة، تحلّل المكنون المتموج والخفي والعبثي في الأحاسيس وأدت دعوته هذه إلى موجة نقدية ترى من الضروري أن يمزق الروائي ما ورثه عن الواقعية والطبيعية، وهدته إلى الطريق الذي عليه أن يسلكه: أن يكتشف المنجم الداخلي للروح الإنساني، وأشاع وليم جيمس مفهوما جديدا عن الإحساس، وأظهر وجود الذكريات والأفكار والمشاعر خارج الأحاسيس البدائية.

ومع احتقار العقدة، والتعمق في تحليل الشخصية، وُلد ما يسمى الرواية الانطباعية عند جيمس جويس، وفرجينيا وولف، وجاء ردّ فعل قوي ضد السينما، وكانت هذه في بداياتها، على نحو ما حدث في الرسم، إذ جاءت الانطباعية ردّ فعل

ضد آلة التصوير. ذلك أن السينما يمكن أن تقدم فى الحقيقة عقدّة متميزة وثرية من خطوب الدهر وأحداثه، ولكنها لا تستطيع أن تمسك بالحياة الخفية والعميقة فى المشاعر والأحاسيس، وهذه الحياة المستكنة بعيدا وراء الظاهر، هى ما تحاول الرواية الانطباعية أن تعبر عنه، من خلال الإيقاع البطىء فى الحكْى والسرد، ومع هذا وُلد الحوار الداخلى، وهى تقنية جديدة، تحتاج إلى مهارة فائقة، قلّما يستطيعها غير القليلون، وسوف نلتقى ببعض الروايات حوارا داخليا كلها، كما فى رواية «التغيير La Madificatian» للكاتب الفرنسى ميشيل بيتور، ١٩١٦ - م، وصدرت عام ١٩٥٧، فهى تقوم فى بنائها على الحوار الداخلى كلية لشخص يحاول أن يسترد حياته العقلية، وتطوره الخلقى، خلال أربع وعشرين ساعة، هى كل الوقت الذى استغرقته رحلته من باريس إلى روما فى القطار السريع، منطلقا من عزمه على أن يطلق زوجته التى خلّفها وراءه، لكى يتزوج من عشيقته الإيطالية، حتى إذا وصل إلى هذه النقطة قرر ألّا ينفذ ما انتواه، وألا يحاول العودة إلى رؤيتها. وقد استخدم الكاتب فى التأمل الباطنى كل ماتمده به أعماق الذاكرة وأحلام الغاية. ولعل من مزايا هذا الأسلوب أنه يخلق تضامنا أوثق بين البطل والقارئ، وحين يخلف ضمير المخاطب ضمير المتكلم، وتحل أنت محل أنا، فإن ذلك لا يمس معنى الأشياء، وكل ما هنالك أنه يقدم أسلوبا ذكيا فى الحكْى والبناء.

ولا تكاد الحرب العالمية الثانية تنتهى حتى تظهر الرواية الجديدة فى فرنسا، وهو اسم أطلقه عليها الصحفيون بعد عام ١٩٥٠م، وكانت آخر تعبير حتى يومنا هذا عن المغامرة العريضة التى بدأتها الرواية فى نهمها إلى التحرر من سيادة العقدة التقليدية، وتتلاقى فى نظريات الداعين إليها وإبداعهم مع اتجاه الانطباعيين ومثلهم، وبخاصة جيمس جويس، وفرجينيا وولف، والرواية الأمريكية عند فولكنر، ودوس باسوس.

كان روب جرييه، ١٩٢٢ - م، داعية الرواية الجديدة يرى أن تتحرر من العقدة، وأن تلغى الدوافع النفسية أو الاجتماعية للشخوص، وعلى النقيض من ذلك، يجب أن تفسح مكانا للعناية بالأشياء كُلًّا، مجردة من قممها ذات المعنى، خفيًّا أو رمزيا، ومنفصلة عن أىّ عُقَد مؤثرة فى الإنسان، وقد وصف روايته «الغيرة

La Jalousie» بأنها «حَكْى بلا عقدة»، فلا توجد إلاّ «دقـائق بلا أيـام، ونوافـذ بلا زجاج، وبيت بلا أسرار، وانفعال بلا أحد».

إجمالا تبدو الرواية المعاصرة وثبة عبثية، غير أنها كبقية ألوان الفن المعاصر تنضح ثقافة وتأمّلا حول ذاتها، وهى أكثر إحساسا وأقل عفوية، ولهذا كله تبدو لنا أوسع ثراء وتعقيدا وتنوعا من الكلاسية، دون أن نسقط من حسابنا أن هذه أيضا أبدعت عددا من الروايات الخالدة تعلو على النسيان.

وتقدم روايات هذا القرن ملمحا جوهريا آخر مميزا، وهى أنها كُتبت لتقلق، ويرد فى خاطرى تعبير الفنان الفرنسى الرسام براك: «الفنُّ يقلق، والعلم يُهدئ»، ولو أن الشطر الثانى من المقولة أصبح فى أيامنا هذه موضع جدل شديد واختلاف كبير. فالرواية المعاصرة تقدم عالمًا قلقا، لمّا ينته من كل شىء، طموحاته بلا حد، وإمكاناته دون ما يريد، وضحية صدام عنيف بين مثالية محلّقة وواقع محبط، ومع أنها تقدم لنا قبل أى شىء الشاهد على هذا الواقع المحبط، تعرف أيضا كيف تغرس فينا الحنين إلى الحياة وتعمّقه حتى الثمالة. فالحياة الحقة هدف العالم المعاصر على حد تعبير الشاعر الفرنسى رمبو.

أما وقد تجاوزت الرواية الحديثة ما كان يعتبر نموذجا كلاسيا فى القرن التاسع عشر، وما كان سائدا فى مطلع هذا القرن، ولم تتوقف عن ارتداء أزياء جديدة، والتعبير عن محتويات لمّا تكن مألوفة من قبل، من القلق الجمالى إلى التمرد الفكرى، وبعد أن عانت الرواية المعاصرة من تغييرات عميقة. ومغامرات عديدة، فإن بعض النقاد يرون أنها تعيش أزمة قوية، وتقترب من لحظة غروبها، ومهما تكن قيمة هذه النبوءة، فثمة واقع لا سبيل إلى إنكاره، وهى أن الرواية لما تزل فى أيامنا هذه الشكل الأدبى الأكثر أهمية، لما تضعه بـين يدىّ المؤلف من إمكـانات واسعـة، وما تمارس من تأثير قوى على مساحة عريضة من جماهير القراء.

ونعرض أخيرا لشكلين روائيين مستقلين: **القصة والرواية القصيرة**، وكلاهما يفترق عن الرواية، لا فى ضيق مساحته وصغر حجمه فحسب، وإنما أيضا بطبيعة تكوينها، وشكلها البنائى المختلف، وهو بطبيعة الحال مرتبط بالحجم أيضا.

فالقصة رواية مختصرة، عقدتها بسيطة وأولية، وتتميز بشدة تكثيفها للحدث والزمان والمكان، ولكن ذلك كله لا يعنى أبدا أنها يمكن أن تتحول إلى رواية، لأن بناء القصة إذا أُنجز بحق لا يمكن تغييره أو تعويضه، وهى أبعد ما تكون عن غاية الرواية التى تتمثل فى عرض تيار القدر الإنسانى، ونضج الشخصية ونموها، وتكثيفها يعنى أنها لا تحلل حياة الفرد تفصيلا، وفى علاقته مع الغير، وقد تقوم على حكاية موجزة، أو حالة إنسانية مهمة، أو ذكرى ملحة، وتعتمد على فن الإيحاء، ومن ثم فهى تقترب كثيرا من الشعر، وفى العصر الرومانسى أصبحت شكلا أدبيا خياليا إلى حد بعيد.

أما الرواية القصيرة فتقوم أساسا على عرض حادث، دون أن تأخذ اتساع الرواية العادية فى التعامل مع العقدة والشخوص، وإذا تصورنا أن العقدة الروائية كالشجرة الضخمة المورقة، أمكن أن نعتبر الرواية القصيرة فرعًا منتزعا من هذه الشجرة، وهذا التشبيه نفسه يعبر عن طابع الحدث والزمن والمكان المكثف فى الرواية القصيرة، وفيها يختفى الإيقاع الواضح والهادئ لنمو العقدة، والاستطرادات الطويلة، والأوصاف العريضة، لأن هذه من خصائص الرواية، ومثل ذلك تحليل نفسيات الشخوص بعمق، وتولد أحيانا من جانب عابر فى الحياة، وتحتفظ بتوترها دائما، وكلاهما فى الرواية العادية يتعب القارئ ويزعجه.

● أنواع الرواية:

لما كانت الرواية غير محدّدة الإطار، ولا ثابتة القواعد، فقد وُجد منها أنواع مختلفة، وبداهة لن نعرض لها جميعها هنا، وإنما سوف نختار أهمها، وأبقاها، وأروجها، وأكثرها عالمية، وأوسعها انتشارا.

أقدم الأنواع المعروفة **رواية المغامرات**، وهى نسيج من أعمال تنطوى على كثير من المفاجآت والمباغتة، والأحداث التى تشتمل على الأعاجيب، وتهدف إلى أن تشبع ما فينا من ذوق يميل إلى غير ما اعتدناه، وإلى إيقاظ المخيلة والتأثير فيها، وتغلب فيها الحبكة، وتشابك الوقائع، والاهتمام بالحدث، وتتطلب نمّوا خياليا ملحوظًا، وقيمتها الأدبية محدودة غالبا.

وتدخل فى هذا النوع رواية الفروسية، ونشأت فى العصور الوسطى فى إسبانيا بتأثير عربى، وهو تأثير أنكره الأوربيون أوّلا، ولكن المخطوطات التى عثر عليها أخيرا تدعمه، فهى صدى مُأَوْرَب لسيرة عنترة، وليس صدفة أن الذى جمع هذه السيرة ودوّنها طبيب أندلسى أقام فى دمشق فى النصف الأول من القرن الثانى عشر، يدعى: أبو المواجد محمد بن المجلىّ بن الشيخ، وكان يُلقب بالعنترى، لأنه اهتم بسيرة عنترة كثيرا، وكان معاصرا للحريرى صاحب المقامات، وجاء ما جمعه، فى طبعة بولاق ١٨٦٦ - ١٨٧٠ فى اثنين وثلاثين جزءا.

وكانت سيرة عنترة شائعة شفاها فى الأندلس قبل أن تدون كتابة، واحتذاها الأندلسيون فيما كتبوا من روايات فروسية قصيرة، وقد عثر فرانسيسكو مرنانديث جونثالث رئيس جامعة مدريد فى أواخر القرن الماضى على مخطوطة عربية فى الإسكوريال، لم تظهر فى فهارس غزيرى، وهى مجموعة من الروايات العربية، تبلغ اثنتى عشرة رواية، الأولى رواية فروسية كاملة، ورغم أنها مجهولة المؤلف إلّا أن النقد الداخلى للنص أثبت أن كاتبها أندلسى، وأنها كُتبت بعد عصر المرابطين، أى فى النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى، وعنوانها بالكامل: «كتاب فيه حديث زياد بن عامر الكنانى، وما جرى عليه من العجايب والغرايب بقصر اللوالب وبحيرة العجايب». وميلاد زياد وتربيته، والفروسية التى مارسها فى شبابه، وولعه بالأميرة المحاربة سعدة، وفوزه بها بعد انتصاره عليها فى الميدان، ورحلاته وتجواله فى شتى البقاع، ووصوله إلى رياض الأميرة التى تُسمى «قوس الحسن»، وعجائب البحيرة المسحورة، وقصر اللآلئ، وإنقاذه الأميرات الثلاث الأسيرات، ثم الرحلة المليئة بالمخاطر التى تقوم بها الغـزالة الجميلة، وفتحـه مدينـة المجوس، ثم اعتناقه الإسلام، وأعماله الأخرى تفوق ذلك كله مبالغة وإغراقا فى الخيال، وعقاب الله إيّاه لأنه تزّوج بأكثر من أربع نساء، مخالفًا بذلك شريعة الإسلام، كل ذلك يكوّن سلسلة من الحوادث البالغة الغرابة، والتى يجد الإنسان فى مطالعتها رياضة ومتعة. وتتميز الأحداث بأنها ممكنة، وتجىء فى حدود معقولة، إذا قورنت بما نجده فى سيرة عنترة، وقد تُرجم حديث زياد هذا إلى اللغة القشتالية.

شاعت رواية الفروسية فى إسبانيا بدءا من القرن الخامس عشر، وخير مثال لها

رواية أماديس دى جولا، وهى عمل أستاذ من نتاج القرن الرابع عشر، ذات أصل برتغالى مجهول المؤلف، ولكن جرثى أوردونييث مونتالبو نقلها إلى القشتالية (الإسبانية) وصقلها، ونشرها عام ١٥٠٣، وفيها يحب أماديسُ الجميلةَ أوريانة حبًا خالصًا نقيا مثاليا مخلصا، فى لغة شاعرية، وعن طريق الترجمة الفرنسية التى تمت عام ١٥٤٠ م انتشرت فى كل أنحاء العالم، وكان نجاحها الأوربى بلا حدود، وملأ الخيال على امتداد قرن من الزمان فشاع تقليدها، ووجدت إقبالا شديدا، وبخاصة فى ألمانيا حيث وجدت تربة صالحة، فاحتذاها كثيرون على امتداد القرن السابع عشر.

تقص رواية الفروسية حياة الفرسان كما يتخيلها المؤلف، فى شبابهم وغرامياتهم، وانتصاراتهم، ومغامرات جذابة تحرك خيوط الحبكة، وشرفة مفتوحة يطل منها الخيال العبقرى ويلوذ بها، كى يغذى مشاعر الحالمين بالحب أو البطولة، وهما الدعامتان اللتان تقوم عليها. ومع نهاية القرن السادس عشر أدى هذا النتاج الغزير، يكتب بخيال سقيم، ودون عناية فنية، إلى سقوط هذا اللون من الرواية، وقامت على أنقاضه:

الرواية الرعوية، ونشأت فى إيطاليا أوّلا، تستلهم حياة الريف، وتتخذ منه مسرحا لأحداثها، وتحاول أن تصف تقاليد الرعاة، ويجعل منها المؤلف مثلا أعلى، وتكاد تكون فى رقة أسلوبها شعرا غَزِلا، وهى أقرب إلى الواقع من روايات الفروسية، رغم أن قضية الحب فيها واحدة، وفيها تقل العناصر العجيبة، التى توجه الأحداث، وتكاد تنحصر فى السحر واستطلاع المستقبل، والحوادث إنسانية فى جوهرها، رغم ما تتسم به من كآبة.

ندين بالمثال الأول مكتملا للرواية الرعوية إلى **يعقوب سَنَزارو**، ١٤٥٨ ـ ١٥٣٠، وهو إسبانى من مواليد نابولى فى إيطاليا، وكان أول من قدّم نثرا إيطاليا ممتازا خارج مقاطعة توسكانا، ولا أحد من معاصريه يعدله رجلا، وإن كان مبدعا من الطبقة الثانية، فى شعره ونثره على السواء، وكانت روايته أركاديا أهم ما كتب، وهى تسجل بداية عصر الرواية الرعوية، وقد حاولها بوكاشيو من قبل فى «أميتو» ولكن سنزارو أثراها بعناصر استمدها من الشاعر اليونانى تيوكريت،

ومن الشاعر الرومانى فرجيل. فشخوصه، ومناظره الطبيعية كلاسية خالصة، ويتحاور الرعاة فيما بينهم بالغناء، على نحو ما هم عليه فى القصائد الرعوية الإغريقية واللاتينية، وليست هناك أية محاولة لعرض العادات الريفية على نحو ما هى عليه فى الواقع، ووصف الطبيعة أو الناس حى وجذاب، ويمتزج بأحاسيس شاعرية حلوة، ويمكن القول إن رواية أركادية كانت ستصبح أكثر احتراما حتى يومنا لو لم يسر على خطاه كثيرون من المقلّدين.

موضوع رواية أركاديا تعاسة البطل سينسيرو فى حبه، فراح يسلو عنه بمشاركة الرعاة حياتهم، وهى فى جملتها ليست جديدة، ولكن المؤلف كان أول من التقطها، وجعل منها إطارا لرواية عاطفية، ويمكن أن يقال عنها إنها الإبداع النثرى الإيطالى الوحيد الذى يعكس ملامح كلاسية، فى القرن الخامس عشر، وقرأه الجميع مستمتعين، وثبّت النموذج الذى كان على تابعيه أن يبدعوا فيه، ووضع قواعد الرواية الرعوية فى كل اللغات.

ومن إيطاليا إلى البرتغال، وكان لهذه تأثيرها فى هذا النوع، إذ أكّدته بناء واتجاها، فكتب برنارديم ربييرو روايته «منينة وموسى» عام ١٥٥٧ م، ذات إلهام حزين، وحنان وقور، وجدية شفّافة، غير أن مواطنه جورج مونتيمور (١٥٢٠ ـ ١٥٦١) وهو برتغالى عاش فى إسبانيا، ومات فى إيطاليا شهيد الحب، هو الذى أعطى النموذج الكامل للرواية الرعوية فى «ديانة العاشقة»، وكتبها فى القشتالية نحو عام ١٥٥٠م، ولقيت إقبالا هائلا، فطُبعت فى نصف قرن سبع عشرة طبعة، وتُرجمت إلى كل اللغات، ما عدا العربية طبعًا.

وقد تابع النوع وقلّده من الإسبانيين الروائى الخالد ثرفانتيس، فى جلاتيا، ولكنها قليلة الأهمية، والمسرحىّ العظيم لوبى دى بيجا، فى «أركاديا»، وتأثر فيها بسنزارو الإيطالى، ومونتيمور البرتغالى، وحققت نجاحا هائلا مرده ذكاء لوبى دى بيجا وعبقريته، وظل هذا النوع متوهجا فى إسبانيا إلى منتصف القرن السابع عشر تقريبا.

دخلت الرواية الرعوية إنجلترا فى نهاية القرن السادس عشر، مع جون ليلى (١٥٥٤ ـ ١٦٠٦) فى روايته Euphues، وكانت بداية مرحلة من التأنق فى التعبير

نُسبت إليها، وفيليب سدنى (١٥٥٤ ـ ١٥٨٦) فى روايته أركاديا، ولو أن هذه أقرب إلى الفروسية منها إلى الرعوية، ونجد صداها فى مسرح شكسبير، ففى مسرحية هملت نجد أوفِليا تجن من إخفاقها فى حبها، فتمضى تلتقط الزهور على ضفاف النهر، وما تلبث أن تسقط فى الماء وتموت. وظهرت فى فرنسا متأخرة، ثم لاقت نجاحا مع ديرفيه (١٥٦٧ ـ ١٦٢٥) فى روايته أستريه، ورغم أصولها الإيطالية والإسبانية ذات إيقاع فرنسى واضح للغاية، إذ أنها تفيض بالتحليل العاطفى، والحوار العاشق الرقيق. ووجد هذا النوع كذلك تقليدا واسعا فى ألمانيا.

على أن هناك من المؤلفين من اتخذ الرعاة قناعًا يخفى وراءه أشخاصا أرستقراطيين حقيقيين، يمثلون قمة المجتمع وصفوته، ويعرضون من خلالهم حبّهم العذرى، نابضا بالتأوهات، دون أن يهدف إلى غاية أخرى غير تصوير المعاناة الغرامية نفسها، حقيقية أو متخيلة.

عاصر رواية الفروسية، وجاء ردّ فعل لها، نوع روائى جديد، نما على مهل فى النصف الثانى من القرن السادس عشر، وأتى على رواية الفروسية تماما، ونشأ بدءا فى إسبانيا، وهو ما يطلق عليه رواية الصعلكة. وأطلق عليها هذا الاسم لأنها تروى عادة فى شكل سيرة ذاتية مغامرات صعلوك، شاب فقير، بلا مهنة ولاحياء، يعيش كيفما اتفق، فى الطرق الوعرة، أو المدن المزدحمة، يخدم أكثر من سيد، ويسرق حين تواتيه الفرصة، ويبعثر المال الذى يكسبه أو يسرقه بلا حساب، ويعيش رفقة صعاليك آخرين، ولا يحس بقلق أو مسئولية إزاء الواجب، أو الشرف، أو الشر، ويضحك ساخرا من كل شىء، وأعمى عن كل ما هو جميل ونبيل فى الحياة.

وأول رواية من هذا اللون هى «لثريو دى تورمس»، لمؤلف مجهول، وصدرت لأول مرة عام ١٥٥٤ م، والبطل فيها فقير بائس، وخبيث مكار، يسافر على غير منهج، ويعيش على هامش المجتمع، وخدم سبعة من السادة متوالين، ويحكى لنا ما حدث معهم، وفيها نلتقى بالأعمى المتسول يفيض حيلة ودهاء، ورجل الدين البخيل، وابن الأصول جائع وكريم، والراهب المشّاء، وبائع الدجاج الغشاش، وتصور مجتمعها المعاصر فى صورة دقيقة، ساخرة وناقدة، وهو يحكم على المجتمع من وجهة نظره، أثيرا ومنطويا على نفسه، ويقيّم الأشياء فى ضوء نفعها المادى العاجل.

بين رواية لثريو والمقامات العربية ألوان كثيرة من الشبه لا تأتى صدفة، وأشرنا إليها من قبل، وأتينا على الطريق الذى سلكته فى رحلتها إلى الأندلس، وترجمتها إلى العبرية، ومقلّدوها من يهود الأندلس، مع أواخر القرن الثانى عشر وأوائل الثالث عشر، ومن العبرية إلى اللاتينية ترجمة وتأثيرا فى بقية اللغات الأوربية التى تعرفها إسبانيا كالقشتالية، والقطلونية، أو التى تجاورها كالإيطالية، والبروفنسالية، والفرنسية.

ومرّ زمن يقارب الخمسين عاما، قبل أن يلتفت إليها الكتاب ويحتذوها، وكان الثانى ماتيو أليمان، فى روايته «قزمان الفرجى» وصدرت عام ١٥٩٩، وبطل الرواية خادم وجندى ومتسول، تلميذ ومراب، وزوج مرح، ومحكوم عليه بالسجن المؤبد، يحب ومحبوب، يسرق ويسرقونه، وتجىء المغامرات مصحوبة بالأمثال، والتأملات الخلقية، تسبح خيالا وتفيض فتنة، وتتخللها حكايات طويلة، تكون كل واحدة منها رواية قصيرة مستقلة. وقد تُرجمت هذه الرواية الممتازة إلى كل اللغات، بما فيها اللاتينية، ما عدا العربية، وحققت نجاحا هائلا وباقيا.

وسرعان ما تأثر الأدب الفرنسى بهذا النوع الجديد، فكتب شارل سورل روايته «تاريخ فرانسيون الحقيقى الهازل» ونشرها فى باريس عام ١٦٢٢ م، وهى أول رواية صعلكة فى الأدب الفرنسى، ومهّدت الطريق لكى يكتب لوساج روايته جيل بلاس، وشغله تأليفها عدة سنوات، وظهرت أجزاؤها الأولى عام ١٧٣٥، ثم ظهرت طبعتها الكاملة عام ١٧٤٧، وفيها يهجو المؤلف العادات والتقاليد على لسان البطل الذى حملت الرواية اسمه، وكان إقبال القراء عليها عظيما فى فرنسا وخارجها، ويرى بعض النقاد أنّ لها أصلا إسبانيا، وينسبونها إلى لويس بيليث دى جيفارا، والفرنسيون ينكرون هذا، ولكنهم يعترفون بأن المؤلف أخذ من الأدب الإسبانى إبداعا وتاريخا كل ما يخدم فكرته، دون أن يعرّض نفسه للخطر، أو يقع تحت طائلة أية شبهة، ودون أن يمس ذلك أصالته، أو يهوّن من شأنه، وجلىّ أن الأدب المقارن لا يرى فى التأثر ما يمس الأصالة أبدا، ذلك أن لوساج أضاف إلى روايته لمسات إنسانية، وطوابع فرنسية، ووصفا مفصلا للحياة الاجتماعية، مما يجعل عمله أصيلا دون أدنى شك.

وأخذ هذا النوع طريقه إلى انجلترا تدريجا، وانتظم على نحو أفضل، ولكنه لم يجد تربة مواتية، على حين أن ألمانيا كانت على النقيض، فبعد سلسلة من الحروب استمرت ثلاثين عاما وجدت نفسها ضحية بؤس أسود، فشاع فيها هذا اللون من الأدب، ووجد إقبالا واسعا، وقدمت عددا من الروايات الجيدة، سار فيها كتّابها على خطى قزمان الفرجي، والشيء نفسه يمكن أن يقال عن هولندا، فقد أقبل الأدباء عليه ترجمة واقتباسا وتقليدا على امتداد فترة من الزمان شغلت جانبا من القرنين السادس عشر والسابع عشر.

لعبت رواية الصعلكة دورا كبيرا فى القضاء على الرواية الرعوية بخاصة، وعلى بقايا رواية الفروسية، ومهدت الطريق لرواية تقوم على واقع الحياة، وتنأى عن الخيال الجامح والمغامرات، فكان لنا بعدها رواية العادات والتقاليد.

تهدف **رواية العادات والتقاليد** إلى تصوير الإنسان فيما يعتوره من ظروف اجتماعية مختلفة، فتصور العامل والفلاح والطالب والبرجوازى والنبيل والطبيب والقاضى، ورجل المال والأعمال، وتخلو من العناصر العجيبة والخارقة، والبعيدة عن المألوف وتلتقط مادتها من حوادث الحياة العادية. وفى أواخر القرن الثامن عشر تطورت، ونتج عنها ما يمكن أن نسميه بالرواية الاجتماعية، ومعها أصبح وصف التقاليد وسيلة لجلاء الحقائق، والكشف عن النواحى النفسية فى الفرد، والاجتماعية بين مختلف الفئات والطبقات بغية إنصافهم فى المجتمع.

وبينما الرواية الاجتماعية تتضاءل، وتلملم بقاياها، ظهرت **الرواية العاطفية**، تصور مغامرات القلوب، أو مما يجرى فى البيوت عادة، وازدهرت فى إنجلترا بدءا، وبلغت ذروتها مع **ريتشاردسون**، ١٦٨٩ ـ ١٧٦١، فى روايته «باملا»، وكان تقيًّا، ويعمل طبّاعا جيدا فى لندن، واهتم دائما بالمشاعر النسائية، وعشق من صغره أن يكتب رسائل مطوّلة، على حين كان الآخرون يرونه رجلا ذا ثقافة أدبية ركيكة، ولم يشعر أبدا بأدنى طموح فى أن يكون مؤلفا، حتى إذا بلغ الخمسين من عمره اهتم بدعوة الشبان والشابات إلى الفضيلة، وبخاصة الخادمات الجميلات الصغيرات، عن طريق روايته التى أشرنا إليها، وصدرت طبعتها الأولى عام ١٧٤٠ م وأخذت شكل رسائل، وفيها تحكى خادم تجاربها وانتصاراتها، وتلتها روايات أخرى فى

الشكل نفسه، وارتأته نساء عصره، وربما حتى يومنا، أعمق محلل لمشاعرهن، وعرفته أوربا خالق رواية الحياة البرجوازية والعائلية، وسار على خطاه كثيرون، وبين عامى ١٧٤٠ و ١٧٧٠ حققت الرواية الإنجليزية نجاحًا هائلا، وأصبحت مدرسة تتعلم فيها أوربا، وعرفت كتابا آخرين ممتازين، وإذا لم يكن لهم تأثير ريتشاردسون وشهرته، فقد فاقوه تمكّنا وامتيازا.

وقام روسو (١٧١٢ ـ ١٧٧٨) بدور حاسم فى تاريخ الرواية العاطفية أيضا، وعاش طفولة شريدة، ورجولة متحررة، وعانى كثيرا من الاضطهاد بسبب أفكاره، وجهله بأساليب الحياة الاجتماعية، وثورته على الحياة حوله، وأغرم بالعزلة والطبيعة، وجرّب الجوع والفقر، وخُيّل إليه أن الجنس البشرى يتآمر على حياته، فترك مخالطة الناس وعاش وحيدا، وكان ذا نزعة حسّاسة، يغلب الخيال على تفكيره بصورة لا يمكن علاجها، ومن هذه الحياة تتجلى لنا روحه، ساذجة وقحة، طيبة فى أعماقها، فيّاضة بالغرور، تحرّف كل شىء حتى تخلع عليه الجمال، أو تنفث فيه السموم، كلها حماسة وعطف وتفاؤل، إذا تُركت على سجيتها، فإذا تعمقت أصبحت متشائمة، غضوب حزينة مريضة، ثم يختل توازنها آخر الأمر حتى ينتهى إلى الجنون.

وقد كتب روسو كثيرا، وما يهمنا منه هنا روايته إلواز الجديدة، وهى مجموعة من الرسائل بين عاشقين يسكنان مدينة صغيرة تحت سفح جبال الألب، استلهم شكلها من ريتشاردسون على التأكيد، وبلا شك جاءت دون الرواية الإنجليزية فى الـوحدة ونمو الحدث، والتفصيلات الكثيرة، ولكنه وقد كتبها لإحياء رغبة الحب التى لم يستطع إشباعها، والتى يشعر بأنها تلتهم فؤاده، سكب فيها ذكرياته وأحلامه وآراءه، وصوّر فيها نساء عزيزات عليه، ومناظر كان يهواها، وتأملات من كل نوع وفى كل موضوع، وشاعرا أكثر منه محلّلا ترك حنانه المكتوم يتدفق خلالها، وأحلامه بالسعادة فى الريف، وبالحياة العائلية، صحية وممتعة ونشيطة، وأيضا أفكاره عن الأخلاق والمجتمع، ولفهم هذه الرواية من الضرورى أن نتبين فيها كيف تطورت أفكار روسو ومشاعره فى الأعوام الحاسمة.

كان نجاح رواية إلواز الجديدة واسعا وعميقا، وبخاصة فى فرنسا وألمانيا، ولم

يحدث أن رواية أخرى، لا قبلها ولا بعدها، مارست مثل هذا التأثير على القلوب والخيال، ويقال إنها أبكت الشاعر الألمانى جوته، والشاعر الإنجليزى اللورد بايرون.

تحت تأثير ريتشاردسون وروسو تضخمت الروايات التى اتخذت من الرسائل شكلا، وبخاصة فى ألمانيا، والجانب الأكبر منها احتفظ صراحة بالطابع الأخلاقى فى نماذجه، وهو شكل يتلاءم جيدا مع التدفق العاطفى والتعبير البليغ، ويسمح بنثر التأملات، وجانبا من اليوميات الودود، وكل ذلك مهّد التربة التى سوف يخرج منها جوته بعمل خالد، عندما كتب وهو فى الخامسة والعشرين من عمره آلام فرتر، ومع أنه لم يستطع أن يتحرر من أسر روسو فى كثير من الجوانب عرف كيف يبدع عملا نفسيا وغنائيا أصيلا.

هذه الرواية القصيرة، وجاءت فى شكل رسائل، تصور فى الحقيقة أفكار جوته ومشاعره، وفيها عرض أيضا بعض عناصر مزاجه الثرى والمعقّد، وأحدثت حين نشرها دويًّا هائلا فى العالم كله، بما فيها العربية، ونحن ندين بترجمتها إلى العربية فى أسلوب لا يقل روعة وتأثيرا عن أصلها إلى أحمد حسن الزيات، ولو أنه ترجمها عن الفرنسية، وأدّت فى عصرها إلى ما عرف بالحمى الفرترية استمرت زمنا، وإلى موجة من الانتحار على نحو ما فعل البطل فيها، جعلت المؤلف نفسه يشعر فيما بعد بالندم على أنه كتبها، وحاول أن يكفر عن خطيئته بمؤلفات أخرى أقل سوادا وتشاؤما وعاطفة وانفعالا.

ترك هذا الثالوث، ريتشارد سون وروسو وجوته، طابعه واضحا فى كل أوربا، فى الربع الأخير من القرن الثامن عشر، ومع الرواية العاطفية بدأت هولندا تكتب رواية حديثة ووطنية، وفى روسيا قدم كارمزين (١٧٦٦ - ١٨٢٦م) مشاهد ريفية حزينة ومؤثرة، فى أسلوب دافئ، وألوان عديدة، خلال روايته «ليزا الغلبانة»، وهى رواية قصيرة، وحققت شهرة عريضة، ونجاحا فائقا، لأنها أعطت الأدب الروسى رواية عاطفية ذات طابع وطنى.

ولكن الأكثر أهمية من بين كل الذين قلّدوا آلام فرتر هو فوسكلو الإيطالى (١٧٧٨ - ١٨٢٧) الذى نشر فى عام ١٨٠٢م «آخر رسائل يعقوب أورتيس»،

على نهج «آلام فرتر»، وايقاعها، وفى نفس شكلها، وكان نجاحها فى إيطاليا مدهشا وسريعا، وعلت على كل روايات عصرها، وأصبحت تمثل اهتماما وطنيا.

ومع نهاية القرن الثامن عشر غلب على الرواية العاطفية فى ألمانيا أن تكون تاريخا للبطل، ترصد نموه الخلقى، ويتخذ المؤلف من ذلك إطارا يعرض فيه وجهة نظره فى التربية والمجتمع والفن والأخلاق كما تحمل فى أحايين أخرى، عند أخرين، طابع سيرة ذاتية، تجىء متخفية وراء أبطال متوهمين.

مع الرومانسية نشأت الرواية التاريخية بقواعدها الفنية الخاصة بها، وهى أبرز أنواع الرواية الحديثة وأقدمها، وتفتح الباب واسعا أمام الراغبين فى الدراسات المقارنة، وتعود فى أصلها إلى والترسكوت الإنجليزى (١٧٧١ - ١٨٣٢) فهو الذى أوجدها، واعتمد فيها أساسا، أو نهائيا إذا شئت، على التاريخ، وجعلت منه موهبته قصاصا، وثقافته الواسعة، ووطنيته الاسكتلندية، وميله إلى الآثار القديمة، كاتبا مهيأ لابتداع هذا النوع الجديد. وبعد سنوات من التردد احتضنته فرنسا، واستقر فيها، ثم واصل سيره منتصرا فى بقية دول أوربا، والعالم كله من بعد، لأن الرومانسيين، وكانوا لا يزالون ينقبون عن ذواتهم، عثروا فى روايات سكوت، رغم أن الترجمات كانت رديئة، على ذلك الشاذ الذى طالما تحدثوا عنه، دون أن يقدمه لهم الأدب الفرنسى البتة.

تعمل الرواية التاريخية على إحياء بعض الشخصيات الكبرى، كما تعمل على بعث الحضارات التى اختفت معالمها، وتختلف فى القرن الثامن عشر حيث ازدهرت عنها فى القرن الذى سبقه حيث بدأت، فى هذا ليس لها من القديم إلا الأسماء، أما أبطالها الحقيقيون فمعاصرون، ولا نجد فيها من البينات القديمة شيئا، أو نجد قليلا ليس فيه غناء، وليس ثمة من ألوانها أو عاداتها شىء، وما تتضمنه إنما كان سائدا فى المجتمعات التى عاش فيها كتابها.

أما فى القرن الثامن عشر فبلغت دقة عالية، واستطاعت أن تصور الماضى تصويرا دقيقا، إلا أننا لا نكاد نتجاوز القمم حتى نلتقى بكتاب يسرفون فى التفاصيل التاريخية والأثرية، مما دعا الناقد الفيلسوف الفرنسى ديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤) إلى انتقاد هذا اللون بشدة، يقول: «إنكم تخدعون الجهال، وتزعجون

المثقفين، حين تفسدون التاريخ بهذه الخيالات والأوهام، كما تفسدون هذه بالتاريخ».

غير أن مقولة ديدرو لم تجد صدى كبيرا، لأن الرواية التاريخية ليست أكثر تزييفا - إن عُدَّ هذا تزييفا - من المسرحيات التاريخية، ولا من الروايات التى تعتمد على النظرة الفاحصة، والملاحظة الدقيقة، ثم يجىء الخيال فيغير الواقع ويجعله مثاليا، ويختلط الوهم بالحقيقة.

إن الرواية التاريخية تستعيض بالتاريخ عن ملاحظة الناس والحياة، وفيها لا يبحث القارئ عن دروس يتلقاها من أحد العلماء، وإنما عن الأعمال الوهمية فى الحياة، وهذه من خصائص الرواية حين تكون جيدة التأليف. وقد شد نجاحها عددا من الكتاب اللامعين، فأبدع فيكتور هيجو روايته «نوتردام دى باريس»، وهى معمارية أكثر منها تاريخية، ودى فينى «خمسة بحار»، وهى رومانسية أكثر منها واقعية، وقلّد ميرميه فى روايته «مدونة عصر الملك شارل التاسع» المذكرات التى كانت سائدة فى القرن السادس عشر، ورسم جوجول صورة دقيقة لوطنه روسيا، وبخاصة أوكرانيا، فى روايته «تراس بولبا»، وهى رواية ليست كبيرة الحجم، عن معارك أسرة من القوقاز فى القرن السابع عشر، وبطولاتها ومتاعبها، وتعد ملحمة لبساطتها، وعنف عواطفها، وجمال ما فيها من وصف، وهى إحدى دور النثر الروسى الكلاسية.

وتعد الفترة ما بين ١٨٢٢ - ١٨٣٥ فترة توهج الرواية التاريخية فى أوربا، إذ كانت فى نضارة ازدهارها، وكانت رواية «الخطيبان» للكاتب الإيطالى مانزونى قمة إبداع هذه الفترة، وهى لوحة عريضة ودقيقة للحياة فى مقاطعة لومبارديا الإيطالية تحت الحكم الإسبانى لها عام ١٦٣٠م، وعقدتها بسيطة، وتقدم العادات السائدة تفصيلا وبدقة، وترسم الطباع بعمق، وتنبض بإنسانية حقة، وتعكس إخلاقا سامية وتقية، وربما يؤخذ عليها أنها سلبية ومستسلمة، ولكنها مع ذلك أصبحت فى إيطاليا رواية كلاسية وإحدى روائع الأدب الحديث.

ثم جاء المتخصصون فى كتابة الرواية التاريخية العريقة، التى تستغرق مجلدات كثيرة، وأولهم، وربما أكثرهم شعبية، إلكسندر دياس الأب (١٨٠٣ - ١٨٧٠م)

والروائى المجرى جوكاى، وألّف قريبا من مئة رواية، تجرى أحداثها فى كل الأمكنة وفى كل البلدان، معتمدا على خيال خصيب، وأسلوب جذاب، ولو أنها من الناحية النفسية ضحلة للغاية.

اهتمت الرواية التاريخية فى كثير من البلدان بإذكاء الروح الوطنى، وحتى الاهتمام بالذكريات الجهوية والإقليمية، ووجدت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر كتّابًا كثيرًا وقراءً معجبين، ولكن مابقى من هذه الأعمال هو ماقام به كتاب لهم تاريخهم الأدبى، ودورهم فى إبداع هذا النوع من قبل، أمثال فيكتور هيجو، وأناتول فرنس الفرنسيين، وبيريث جالدوس الإسبانى، ولكن بجوار هذه الكواكب اللامعة، والمحدودة، لابد أن نعترف بأن هذا النوع الروائى أخذ طريقه إلى الانحدار جمالا ونجاحا، فانحط إلى مستوى الرواية الشعبية، أوأصبح موسوعيا، يستجيب لضرورات المعرفة وما تتطلبه من دقة، أكثر مما يخضع لمطالب الفن والإبداع. وهكذا بدأ حوالى منتصف القرن التاسع عشر يفسح الطريق أمام الواقعية.

بدأت **الواقعية** مع **بلزاك** (١٧٩٩-١٨٥٠م) حين كان ولتر سكوت يكتب رواياته التاريخية، وكان بلزاك سوقيا فى مزاجه، مرحا ومتطرفا، وفيه غرور أطفال، وله طاقة عجيبة على العمل، وقدرة فائقة على التوهم، فكان يحلم بالثروة، ولوعا بالصفقات التجارية، تنقصه الخبرة العملية فلم ينجح فى غير الاستدانة، غير أن هذا الخيال الخطير فى الحياة الواقعية أصبح ميزة أدبية كبرى، فاستخدمه فى روايته لتصوير مجتمع تحتل فيه التجارة والمضاربات المالية المقام الأول، وبلغ الكمال فى تصوير النفوس العارية المنحلة، وأخلاق الطبقة الشعبية والوسطى، والأشياء الحسية والمادية، لأن مزاجه كان على أتم وفاق مع هذا النوع من الموضوعات.

وقريبا من عام ١٨٣٠ بدأ الميل إلى الواقعية يشتد، وشاعت على نحو لم يعهد من قبل، كتبها المبدعون بتوتر شديد، وأقبل عليها القراء بنهم أشد، وأخذ إيقاع القص يزداد مع الزمن بطئا، على حين تغزو الملاحظة حقولا أوسع، وتأخذ تفصيلات أدق، وبلغ تحليل الروح الإنسانى بعدا عميقا، ونجد هذا واضحا عند ستندال الفرنسى فى «الأحمر والأسود»، وديكنز الإنجليزى فى «أوليفر تويست»، وسوف

يحاول **فلوبير** (١٨٢١-١٨٨٠) أن يبلغ بها قمة الموضوعية، وهو يعرض الشخوص فى روايته «مدام بوفارى»، وانتهى بها **إميل زولا** (١٨٤٠-١٩٠٢) إلى **الطبيعية**، وكان يحلو له أن يدعوها **التجريبية**، لأنه يتتبع ردود فعل الشخصيات التى يضعها وجها لوجه لكى يستنبط منها القوانين دون أى تدخل من جانبه.

وكانت الإضافة الروسية إلى الرواية الواقعية ذات أهمية بالغة، ووجدت رائدها فى شخص **إيفان ترجنيف** (١٨١٨-١٨٨٣) وهو ثرى نبيل أنفق ثلاثين عاما فى فرنسا وألمانيا، وتجوّل كثيرا عبر القارة الأوربية والجزر البريطانية، وكان صديقا لفلوبير، وزولا، وهنرى جيمس، ورتولد أورباخ، وأصبح شخصية معروفة، وذات تأثير كبير بين كتاب العصر الفيكتورى البريطانى (١٨٥٠-١٨٨٠) وفنانيه، وتُرجمت مؤلفاته إلى عشرات اللغات، وراجت فى بلاد كثيرة، من بينها الولايات المتحدة الأمريكية، وكانت بين أوائل المؤلفات التى كشفت عن الحياة والأدب الروسى للعالم الغربى. وسار على خطاه الواقعية **إيفان جونشاروف** (١٨١٢-١٨٩١) وألكسندر أوستروفسكى (١٨٢٣-١٨٨٦) وآخرون، ولامثيل للرواية الواقعية الروسية فى رسم الأجواء القاتمة، والمظالم الباغية، وتصوير الشخصيات المرعبة، والثائرة، والمريضة نفسيا، وفى رسم المشكلات التحتية، والتجمعات السرية، والصراعات الاجتماعية والأيديولوجية.

وبقيت الرواية الواقعية فى أسبانيا أقل قلقًا وعمقًا، تاركة المجال لأنواع روائية أخرى.

لاتهتم الرواية الواقعية كثيرًا بالشخوص التى تقدمها، أو الأحداث التى تتضمنها، وإنما تدقق كثيرا فى أن يكون محتواها شبيها بما تقدمه لنا الحياة اليومية فى كل خطوة، ترسمها بدقة وعناية، وتصور لنا الأجواء فى صدق وفن، وتدرس النفسيات فى عمق.

أما **الرواية النفسية** فتتصل بالتحليل النفسى والخلقى والعواطف والأهواء بخاصة، وتدور فى أغلب الأحيان حول قضايا تتصل بالمشاعر والأحاسيس. ومع أن التحليل النفسى ولد مع قانون السببية لديكارت يمكن القول أيضا أنه يستجيب لدواع فطرية فى الإنسان، وليس بغريب إذن أن يعود أول نموذج للرواية النفسية،

بل أكمله، إلى ما قبل ديكارت نفسه وقانونه، فنجده عند مدام لافييت فى روايتها «الأميرة كليف»، وإن ظلت هذه الرواية فريدة واستثناء فى عصرها، حتى نبلغ القرن التاسع عشر فتبدأ الرواية النفسية نوعا، وتخلف الواقعية، بدأت مع سنت بيف فى روايته «شهوة»، ونشرها عام ١٨٣٤، وفيها يحلل نفسية بطل القصة المعقدة، ويتتبع فى دقة المسارب الخفية فى الضمائر، وضروب الانهيار، والأزمات، وألوان الاحتضار الداخلية، تحجبها المظاهر متسقة وهادئة، وتوحى بأن صاحبها فى صحة معنوية، وباطنه على النقيض، وكان سنت بيف يحلل نفسه فيما يبدو.

بلغت الرواية النفسية أبعد أعماقها مع الكاتب الفرنسى بروست (١٨٧٢ - ١٩٢٢) وأخذت فى التقدم وبلغت الغاية التى لامطمح وراءها مع الكاتب النمسوى روبرت موسيل، ومع الأسف فإن أيًّا من رواياته لم يترجم إلى العربية، ولكن الأدب العالمى يعرفه خير من يحلل شخوص أعماله تحليلا دقيقا ذكيا، ساخرا غامضا، ويعرض لما يصيبها من إحباط أويجتاحها من أشواق، وقد أفلس الاتجاه النفسى بعد الحرب العالمية الثانية، وأدانه جان بول سارتر بقوة وعنف، ولكن ما من أحد يستطيع القول بأنه لم يستخدمه أبدا فى رواياته، وهى فنيا أحكم بناءً مما تبدو عليه للوهلة الأولى. ولكن ذلك لا يمنع القول إن النفس الإنسانية معقدة ومتفردة، أكثر بكثير جدا مما يبدو ظاهرا، وإخضاعها لمنهج موحد، وقوانين عادية، لا يبلغ بنا دائما النهاية التى نرجوها.

ولم يتردد الرمزيون فى أن يكون لهم إسهامهم فى عالم الرواية، فكانت **الرواية الرمزية**، وهى تحتقر المنطق والقياس، لأن ما هو رمزى يعنى نقيض السببية الوضعية، وهم يفضلون أن ينظروا إلى الأشياء وإلى العالم نظرة الرجل البدائى، أو الدينى، أو الشاعر، وكلهم يرون أن الأشياء المحددة مظاهر لقوة ما خفية، ومن هنا كانت الرمزية تلتقى، وتتوافق، دائما مع الفن الدينى.

وهناك **رواية الرعب**، ووجدت إقبالا شديدا فى نهاية القرن الماضى، ومطلع هذا القرن، وهى إنجليزية فى أصولها القريبة، وأسهم فى خلقها بقوة الكاتب الإنجليزى **هوراس ولبول** (١٧١٧ - ١٧٩٧) حين نشر روايته «حصن أوترانت» عام ١٧٦٤، وفيها توجد الأبواب المسحورة، والممرات الخفية، والمداخل السرية،

واستغل الكتاب المحدثون تقنيته على أوسع نطاق، وأخذت طريقها إلى الذيوع والانتشار، وحملت اسما آخر مثل: **الرواية السوداء**، نسبة إلى المحتوى، وربما أيضا لأن غلافها كان يأخذ شكلا أسود دائما، تمييزا لها، وعلى تقنية هذه الرواية قامت **الرواية البوليسية**، ووُلدت فى أوربا فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

نما هذا الثالوث من الروايات، ويكاد يمثل نوعًا واحدًا، سريعًا، وبلغ شهرة مستفيضة، وكون واقعًا ثقافيا هاما، وغزت عقول الأطفال واستولت على مشاعرهم، وهم أصلا لايبحثون عن المتعة الفنية، وتسمح بالتنوع فى شكلها ومحتواها، وتجىء ممتزجة بالجنس والسادية، وبخاصة السوداء منها.

وتجاور الرواية البوليسية روايتان قريبتا الشبه بها، وهما: رواية الخيال العلمى، ورواية التجسس، وتستلهم الأولى التطور العلمى، ويكاد يسبق الخيال فى تقدمه، والإنسان العادى، فى عالمنا المعاصر، غارق فى خياله، ضائع بين التقنيات العلمية المعاصرة، على استعداد لأن يتقبل كل ما يحكى له عنها تقريبا، ومثل هذا اللون من الروايات يستخدم لأخفاء الواقع، ويفتح أبوابا للهروب على طريقة الرواية الروسية، وشُهر هذا اللون على يد الكاتب الفرنسى جيسيو فيرن، وأشهر رواياته «من الأرض إلى القمر»، وكتبها قبل أن يهبط الإنسان على القمر فعلا، ويجىء بعده الكاتب الانجليزى ويلز، فى روايته «الرجل الخفى»، وبعض الكتاب أتخذ منها مركبا لأفكاره عن «مدينة فاضلة»» يرسمها من خلال خيال علمى، وأشهر روايتين فى هذا المجال هما: «١٩٨٤» لجورج أورويل، و«عالم سعيد» لألدوس هيكسلى.

وتبقى لنا ملاحظات ثلاث: أن هذه الروايات تعد الآن من أوسع الروايات انتشارا، وترجمة وعالمية، وفى حركتها تستجيب لأذواق الذين تترجم لهم، فيضاف إليها ويحذف منها بلا حرج، أو دون حرج كبير، ومن ثم فهى مجال خصب للدراسات المقارنة، وأن هذا النوع الأدبى لم يزدهر فى العربية إلا مترجمًا وبخاصة بين الحربين العالميتين.

* * *

بقى أن نقرر أيضا، أن كل هذه التقسيمات لاتقوم بطبيعة الحال على حدود حاسمة، وإنما على أوصاف واعتبارات غالبة، فما من رواية مغامرة إلا وفيها شىء من العادات والطباع، أو التحليل النفسى، ولا رواية واقعية إلّا وفيها شىء من المثالية بالنسبة للمشاعر والأحاسيس.

● الرواية فى الأدب العربى:

بين الوُّعاظ وكتّاب السير والوصايا نشأت الرواية العربية، حكايات قصيرة تستهدف النصح والتقويم أو التسلية، وتأخذ بلب السامعين، ولابد أن الإقبال عليها كان كبيرا، واضطلع بها قبل الإسلام أصحاب الثقافة المزدوجة، ممن يعرفون الفارسية إلى جوار العربية، فنحن نعرف أن **النضر بن الحارث**، وهو طبيب تعلم فى فارس، كان يناهض الرسول ﷺ بحكايات فارسية يقصها من رستم وإسفنديار، وفيه نزلت الآية القرآنية ﴿ومن الناس من يشترى لهو الحديث بغير علم ليضل عن سبيل الله...﴾، وأنه أحد عشرة أسروا فى معركة بدر، ولم يعف الرسول ﷺ عنهم، وقالت فيه أخته **قُتَيْلة** مرثيتها الرائعة تبكيه وتعتب، والتى مطلعها:

يـا راكبًا إنّ الأثيــل مــظنّــةٌ   من صُبْح خامسةٍ وأنت مُوَفّقُ[1]

ويمضى الإسلام فى زحفه، والعربية فى ركابه، وتختلط بأمشاج من الناس واللغات والثقافات، ويقبل العرب على ما يجدونه فى فهم، ويتمثلونه ويضيفونه إلى ما عندهم، ويطوّعونه وفق حاجياتهم، ويشكلونه طبقا لأذواقهم، وكان من أثر هذا القصص الذى يحمل أثرا أجنبيا وأثر بدوره فى الآداب الأجنبية، «ألف ليلة وليلة»، ونمت فى عصور مختلفة، وأصولها الأولى مترجمة عن الفارسية، وهذه أخذت بعضها عن الآداب الهندية، ومن الباحثين من يرى أيضا أن الكتاب يحمل آثارا يونانية مثل قصة السندباد البحرى.

ولم تبلغ «ألف ليلة وليلة» أوربا كلًّا، وإنما تسربت إليها قصصا منعزلة وحكايات مفردة، وأول ترجمة كاملة لها كانت إلى الفرنسية، وتمت أعوام ١٧٠٤ - ١٧١٧، وقـام بها **أنـطوان جالان**، ووجـدت صدى كبـيرا فى الآداب الأوربية، وبخـاصة فى

(١) الأبيات كاملة فى حماسة أبى تمام وكل مصادر الأدب الأولى.

أواخر القرن الثامن عشر الميلادى وطوال العصر الرومانسى، لأنها تحمل كثيرا من قضايا الرومانسية، كالهروب من الواقع إلى عالم خيالى سحرى، والسخرية بالملوك، وترجيح العاطفة على العقل فى الاهتداء إلى الحقائق الكبرى، ذلك أن شهر زاد هدت الملك إلى إنسانيته وردّته عن غريزته الوحشية، عن طريق العاطفة لا المنطق، فصارت رمزا للحقيقة التى يعرفها المرء عن طريق هذا الشعور والحب، وبهذا المعنى عرفها أدبنا العربى المعاصر متأثرا بالآداب الأوربية، كما فى مسرحية «شهر زاد» لتوفيق الحكيم و «القصر المسحور» لتوفيق الحكيم وطه حسين، و «أحلام شهر زاد» لطه حسين، و «مسرحية شهريار» لعزيز أباظة، و «مسرحية شهر زاد» لعلى أحمد باكثير[٢].

وكانت **المقامة**، وهى خالصة العروبة فى نشأتها، خطوة متقدمة، وبطلها متسوّل ماكر ولوع بالملذات ومستهتر، يحتال للحصول على المال ممن يخدعهم، ومع هذا قد يكون شجاعا يقتحم الأخطار وينتصر فيها، أو ناقدا اجتماعيا، وحتى سياسيا، أو فقيها متضلعا فى مسائل الدين، أو عالمًا متمكنا من قضايا اللغة، وهو أديب دائما، يرتجل ويجيب بديهة، فى أسلوب جيد صحيح.

وكان يمكن أن تتطور المقامة لو اتجهت إلى نقد العادات والتقاليد والقضايا الاجتماعية، وأن تؤدى الدور الذى اضطلعت به الرواية والمسرحية فى الآداب الغربية، لولا أنها سرعان ما انحرفت إلى المماحكات اللفظية، والألغاز اللغوية، والأسلوب المصطنع الزاخر بالحلية اللفظية التى لا تعود على المعنى بطائل يذكر.

وقد أثرت المقامة فى الأدب الفارسى فكتب القاضى **حميد الدين البلخى**، المتوفى ٥٥٩هـ = ١١٦٦م، مقاماته باللغة الفارسية، سار فيها على نهج **بديع الزمان** و **الحريرى**، كما اعترف فى مقدمتها، على الرغم مما بين المقامة العربية والفارسية مَن خلاف فى البناء الفنى، فشخصية البطل عند البلخى تحتل المقام الأول، وليس فيها راو معين، وإنما يروى المؤلف أحداثه عن كثير من أصدقائه دون

---

(٢) درس الدكتور محسن جاسم الموسوى تأثير ألف ليلة وليلة فى الأدب الإنجليزى تفصيلا، انظر كتابه: «الوقوع فى دائرة السحر» ألف ليلة وليلة فى نظرية الأدب الإنجليزى، ١٧٠٤ - ١٩١٠»، الطبعة الثانية، بغداد ١٩٨٦.

أن يذكر أسماءهم، وليس فى مقاماته بطل تتعدد مواقفه فى مختلف المقامات، على نحو ما نجد عند الحريرى وبديع الزمان، وإنما يوجد فى كل مقامة من مقاماته الفارسية بطل يقوم بمغامراته ثم يختفى، دون أن يبين عن اسمه أو مصيره، ويظل مجهولا وراء ستار الغموض والإبهام.

على أن المؤلف الفارسى يتوسع فى مقاماته التى موضوعها المناظرات، وكذا فى المقامات ذات الطابع الصوفى، وهما نزعتان انفرد الفرس بالتوسع فيهما لأسباب ليس هنا مجال تفصيلها[٣]. وأثرت المقامات العربية فى الآداب الأوربية تأثيرا واسعا متنوع الدلالة، وعرضنا له من قبل[٤].

كل هذه الروايات التى أشرنا إليها إنما هى بالمفهوم الواسع للكلمة، أما بالمعنى النقدى الدقيق لمصطلح رواية فليست منها فى شىء، ولم يعرف الأدب العربى القديم أو الوسيط هذه، ولم يعن بها النقاد، وإنما عرفها أدبنا الحديث حين اتصل بالآداب الأوربية.

وسلك هذا التأثير طرقا مختلفة فى أطوار متعاقبة.

فى البدء، وهو ما يمكن أن نسميه **عصر الإحياء**، اختلط المأثور من تراثنا، مقامة أو حكاية أو رواية، بالقصص الغربى، فكتب **محمد المويلحى** روايته «حديث عيسى بن هشام»، وفيها من تأثره بالمقامة سرد المخاطرات المتلاحقة التى لا يربط بينها سوى شخصية البطل، مع العناية البالغة بالأسلوب. ومن تأثره بالأدب الغربى تنويع المناظر، وألوان المغامرات والتحليل النفسى للشخصيات فى صراعها مع الأحداث، وما صحب ذلك كله من نقد اجتماعى لعهد جديد تتصارع فيه القيم التقليدية مع الوعى الاجتماعى الوليد[٥]. ومثله فى هذا **حافظ إبراهيم** فى «ليالى سطيح»، و **أحمد شوقى** فى «شيطان بنتاءور» و «**لادياس**»، مع تفاوت بينهم فى العفوية واللغة، والإفادة من الأدب الغربى.

وكان الطور الثانى مع أواخر القرن التاسع عشر وبداية هذا القرن، وفيه بدأ

---

(٣) محمد غنيمى هلال، الأدب المقارن، ص٢٢٨، ط٣، القاهرة ١٩٦٢.

(٤) انظر ص ٢١٢ و٢١٣ و ٥٥١ من هذا الكتاب.

(٥) لمزيد من معرفة دور «حديث بن هشام» للمويلحى، يمكن العودة إلى الدراسة القيمة التى قام بها الدكتور أحمد الهوارى «نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام»، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١.

الروائيون يتخلصون تدريجيا من الاعتماد على التراث القديم، ويلتمسون نماذجهم فى خير ما فى الآداب الأوربية من روايات، ولعب التعريب مع تحوير الرواية لتطابق الميول الشعبية دورا واضحا، فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد مستهديا بالأصل الأجنبى فى مجموعه، مستبيحا لنفسه تغيير ما يشاء، على نحو ما حدث فى المسرح من قبل، ورغم تشويه القيم الفنية لهذه الروايات الأجنبية فى أصلها، لقيت رواجا هائلا، على نحو ما نجد عند **مصطفى لطفى المنفلوطى**، المتوفى عام ١٩٢٤، فقد عرّب روايتين قصيرتين لشاتوبريان الفرنسى هما: أتالا وأعطاها عنوان «الشهداء»، وترجمها إلى العربية **فرح أنطون**، وانتفع المنفلوطى بهذه الترجمة، والثانية «مغامرات آخر بنى سراج»، وأسماها «الذكرى»، وروايات أخرى من هذا اللون نجهل مصادرها.

وقد درس المستشرق الفرنسى هنرى بيريس الأمر، فى مقال عن المنفلوطى نشره فى «حولية معهد الدراسات الشرقية»، التى كانت تصدر فى الجزائر، ووازن بين الأصل والتعريب، وانتهى إلى «أن المنفلوطى لا يبقى من النماذج التى بين يديه إلا ما يخدم رسالته، وعندما يشعر بأن النص لا يسعفه، أو أن إسعافه ضعيف فإنه يتدخل تدخلا ذاتيا كيما يضخم بمنطقه الشرقى فكرة داخل النص لا تكاد تبين لإيجازها».

وعرّب **المنفلوطى** بالطريقة نفسها روايتى «الفضيلة أو بول وفرجينى» للكاتب الفرنسى **برناردين دى سان بير** (١٧٣٧ - ١٨١٤)، ومسرحية «سيرانو دى برجراك»، للكاتب الفرنسى **أدمون روستان**، وأعطاها عنوان: «الشاعر» ويذكر المنفلوطى أن صديقه الدكتور **محمد عبد السلام الجندى** ترجم هذه المسرحية عن الفرنسية، وطلب إليه أن يهذب عبارتها ليقدمها إلى فرقة تمثيلية، فأعجب بها المنفلوطى، ورأى أن يحولها من القالب المسرحى إلى القالب القصصى «ليستطيع القارئ أن يراها على صفحات القرطاس كما يستطيع المشاهد أن يراها على مسرح التمثيل»[٦]. ومثل المنفلوطى صنع **حافظ إبراهيم** فى رواية «البؤساء» لفيكتور

(٦) درس الدكتور محمد أبو الأنوار حياة المنفلوطى وآثاره فى عمق وتفصيل، وصدرت دراسته فى ثلاثة أجزاء بعنوان «مصطفى لطفى المنفلوطى: حياته وأدبه»، والجزء الثانى منها، وهو الذى اعتمدنا عليه، خاص بالقصة فى أدب المنفلوطى.

هيجو، وإن كان أسلوبه أقل فخامة وطلاوة من أسلوب المنفلوطي.

ومع انتشار الثقافة، وشدة الاتصال بأوربا، وارتقاء الوعي الفني، عزف الجمهور عن الاقتباس، وبدأت الترجمة الصحيحة تشق طريقها، وإن كان بينها وبين الدقة شوط بعيد.

وجاء الطور الثالث والأخير وطابعه الاستقلال والإبداع، دون أن يعنى هذا تخلف الكاتبين لها عن الإفادة من الرواية، العالمية في نطاق التأثر لا التقليد أو التعريب أو النسخ، وتجلى ذلك واضحا في معالجة مشكلات بيئتنا وعصرنا، والإشادة بماضينا الوطني، وتجلى تأثير الرومانسية واضحا في الروايات الأولى فكانت تاريخية وعاطفية وذاتية، ومرتدّة إلى الماضي تشيد به وتبعثه، هروبا من الحاضر وتبعاته، وتبدو شواهد ذلك واضحة في قصص **جورجي زيدان** (١٨٦١ - ١٩١٤) فقد اقتفى أثر **ولترسكوت** في رواياته التاريخية العديدة، وجاء بعده، وسار على خطاه، **محمد فريد أبو حديد**، و **محمد سعيد العريان**، و **على الجارم**، وإن كان هؤلاء أنقى وطنية من سابقهم.

وبعد الحرب العالمية الثانية بدأت الرواية الواقعية، نقدية في البدء ثم اشتراكية فيما بعد، وظهر **نجيب محفوظ** كاتبا روائيا عظيما، بعد مرحلة تمهيدية عاش فيها مع التاريخ، وما لبث أن اتجه إلى الواقع فكتب الرواية الإنسيابية متناولا فيها شخصيات من طبقات وأجيال متعاقبة في «خان الخليلي»، و «زقاق المدق» و «بين القصرين»، وتجلى تأثير **بلزاك** واضحا فيه، وكذلك **إميل زولا**، وهو تأثر مارسه هذان الكاتبان الفرنسيان حتى على كتاب أوربيين آخرين من الإنجليز والإيطاليين.

على أن **نجيب محفوظ** لم يلبث أن أصبح كاتبا مصريا خالصا، يلتقط مادة أحداثه من حياتنا، ويضعها في الإطار المناسب لها، دون أن يكون مدينا في حركته تأثيرا أو إفادة لأحد وراءه. وقد ظن الناس أنه بعد الثلاثية أعطى كل ما عنده، ولكنه لم يلبث أن فاجأ القراء بروايته «اللص والكلاب» فجاءت فتحا في تاريخ الرواية العربية، وتمثل نقطة تحول في أسلوبه، مستخدما فيها أرقى التقنيات وأعقدها، من الرمز والاستعارة وغيرها، إلى جانب وحدة الموضوع، ولونا جديدا من الوحدة في الزمن والمكان، فالمكان هو الذى يوجد فيه البطل والزمان هو

الحاضر يحمل الماضى فى طياته، ويتجه أبدا إلى المستقبل، أى هو الديمومة التى تحدث عنها الفيلسوف الفرنسى **برجسون**، وكان لمفهومها بالغ الأثر فى فن الرواية فى القرن العشرين(٧).

وعاصره **محمد عبد الحليم عبد الله**، روائى عظيم متنوع الإبداع، وكان إبداعه عربيا خالصا، لأنه لم يكن يتقن لغة أجنبية، وإن أفاد بداهة فى إتقان البناء الروائى من الترجمات العديدة التى كانت شائعة على أيامه، ومما كتب العارفون باللغات الأجنبية، وبعدهم أو معهم، توالى سيل دافق من الكتّاب استسهلوا هذا اللون، قلة منهم أخذت مهمتها بجدية، وقست على نفسها فى القراءة، وعمقت تجربتها بالانغمار فى الحياة، فكان لنا معهم روائيون ممتازون، ويأتى على رأسهم **يوسف إدريس**، و **يوسف جوهر**، على حين أخذت الأكثرية الأمر هواية واستسهلته كتابة، فجاء تأليفها ثرثرة كحكايات العجائز، لا تغنى ولا تذر.

ومع تمكن القومية العربية من النفوس لم تعد الرواية العربية فى مصر تقف عند المشاكل المحلية، وإنما اتسع قلب كتّابها، كما اتسع قلب شعرائها من قبل، لهموم الأمة العربية بأكملها، فكتب **محمود شعبان** «زهرة من الجزائر» و**محمود تيمور** «نداء المجهول»، وتدور أحداثها فى لبنان، و «شمروخ» وتتخذ مادتها من تدفق البترول وما أحدثه من ثراء، وما أنتج الثراء من سلوكيات جديدة، ومع تشابك العالم، وتقارب المسافات لسرعة المواصلات بدأ الكتاب يمدون مسرح أحداثهم خارج الوطن العربى، انعكاسا لتجارب عاشوها فعلا، فأحداث «جسر الشيطان» رواية **عبد الحميد جودة السحار** تدور فى ألمانيا، و «رجال وثيران» تسجل انطباعات **يوسف إدريس** فى إسبانيا، و «ثقوب فى الثوب الأسود» من تأليف **إحسان عبد القدوس** تتناول مشكلة المغتربين العرب فى أفريقيا السوداء.

وفى **الشام**، وأعنى به سوريا وفلسطين ولبنان وشرقى الأردن، جاء مولد الرواية متأخرا، وظلت ممارستها جانبية، يميل إليها أولئك الذين بلغوا بر الأمان فى نوع أدبى آخر، وظلت كذلك حتى مع الذين برعوا فيها. وأول محاولة رائدة نلتقى بها فى

---

(٧) انظر: H. Bergson: Larisa, Ensayo sobre La Significacion de lo Comico, 3a ed., Buenos Aires 1953.

مجال الرواية التاريخية، ولدت مع **معروف الأرناؤوط** (١٨٩٢ - ١٩٤٨) حين أصدر روايته «سيد قريش» فى ثلاثة أجزاء، وصدرت عام ١٩٢٩، وبعدها أصدر «عمر بن الخطاب» فى جزئين عام ١٩٣٦، و «طارق بن زياد» ١٩٤١، و «فاطمة البتول» ١٩٤٢.

أما الرواية الحديثة بمفهومها الفنى الدقيق فنلتقى بها لأول مرة فى رواية «نهم» للدكتور **شكيب الجابرى** عام ١٩٣٧، ونجح معها فى توفير الحد الأدنى من شروط الفن الروائى، لولا أنها تنضح بأجواء غربية زاعقة، بقدر يمكن معه اعتبارها رواية أوربية كُتبت فى اللغة العربية، فهى تدور فى جو غربى، وأبطالها أوربيون، ومفهوم الحب الذى تعالجه أوربى.

وبعد رواية الجابرى بدأت الرواية العربية فى الشام تسلك طريقها صعدا، ويمكن أن نميز فى هذا التطور أربع مراحل متميزة:

● المرحلة الأولى، ١٩٣٧ - ١٩٤٩، وتمثل مرحلة الطفولة، وإنتاجها الروائى محدود كما ومستوى، واتصفت بالأسلوبية والتعليمية، وطغا عليها الاتجاه الرومانسى، وأوضح كتابها: شكيب الجابرى، ومعروف الأرناؤوط، وخير الدين الأيوبى.

● المرحلة الثانية، ١٩٥٠ - ١٩٥٨، وجاءت صدى لما شهدته المنطقة من تغيرات سياسية واجتماعية، من نمو الطبقة الوسطى، وشيوع المذاهب الفكرية الأدبية الجديدة، كالواقعية والاشتراكية والوجودية، فتنوعت الموضوعات، وتمثل الكتاب التقنيات الفنية الأوربية والأمريكية بدرجات متفاوتة من النجاح، وانضمت المرأة إلى قافلة المبدعين. ومع ذلك كان التطور فى هذه المرحلة بطيئا، وجاءت معظم الروايات محدودة الحجم والعمق، وبرز من كتاب هذه المرحلة اثنان واقعيان: **حنا مينه، وحسيب كيالى**، وكاتبتان هما: **وداد سكاكينى و سلمى الحفار الكزبرى**.

● المرحلة الثالثة، ١٩٥٩ - ١٩٦٧، وفيها تطورت الرواية كثيرا رغم أن التقنيات الغربية ظلّت غالبة عليها، ولم تقتصر على الشكل وحده وإنما تناولت المضمون أيضا، والمثل الواضح لهذا رواية **سلمى الحفار** «عينان من إشبيلية»، فهى

تنتمى أحداثا وأشخاصا إلى إسبانيا، وليس فيها ما يمت إلى الحياة العربية غير اللغة.

ولا يختلف الحال فى بقية بلاد الشام عن سوريا، غير أن لبنان عرف عددا من الروايات التاريخية تضرب على وتر الفنيقية، وبعد احتلال الصهيونيين فلسطين بدأ أبناؤها يوظفون الرواية للتسجيل والتوثيق، والتعبير عما يجتاح داخلهم من معاناة وإحباط، وقد يتجاوزون الحاضر إلى المستقبل فيبشرون بغد أفضل، وانتصار لن يبعد، ويتجلى كل ذلك واضحا فى روايات **غسان كنفانى**: «رجال فى الشمس» و «ما تبقى لكم» و «عائد من حيفا»، وتأخذ روايات **أميل حبيبى** وهو فلسطينى يعيش فى الأرض المحتلة وجهة واقعية اشتراكية واضحة، وهكذا نلتقى به فى «سداسية الأيام الستة» و «الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتسائل».

وحتى هذه المرحلة يمكن القول بعامة أن الرواية العربية فى الشام عجزت فى مجملها، عن التطور والتجاوب مع التغيرات الاجتماعية من حولها، وبخاصة فى سوريا، فقد كان الذين مالوا إليها هم المتأثرون فى ثقافتهم بالآداب الأجنبية لأنهم تعلّموا فى الغرب، أو كانوا يتقنون لغة أجنبية، أمّا أصحاب الثقافة العربية الخالصة فلم يظهروا ميلا واضحا إلى الرواية الفنية الحديثة. وقد تأثر الروائيون أيضا بكتاب القصة فى مصر وبأدباء المهجر، وكلاهما يمثل قناة وسيطة للمؤثرات الأجنبية المعدّلة، ولعب **مصطفى لطفى المنفلوطى**، دورا بارزا فى إعداد جيل الخمسينيات، فتيانا وفتيات، ولتقبل نوع معين من التأثيرات القصصية الرومانسية، وبعده واصل التأثير المصرى سيره صعدا بدءًا بتوفيق الحكيم، وانتهاء بنجيب محفوظ.

● المرحلة الأخيرة، وتبدأ منذ عام ١٩٦٨ حتى يومنا، وفيها ساءت الواقعية، وأصبحت الرواية أشد ارتباطا بقضايا المجتمع، وتجلى الاتجاه الاشتراكى واضحا فى روايات **حنا مينة**: «المصابيح الزرق» وفيها صوّر معاناة الطبقة العاملة، و «متى يعود المطر» وتدور حول الحرية والاشتراكية والوحدة، و «جومبى» وعالج فيها قضية الوحدة والانفصال، وتجرى أحداثها فى أحد أحياء مدينة حلب، وصور نضال الشعب من أجل عودتها.

ونجد أصداء **الوجودية** فى بعض الروايات دون مسوّغ معقول من واقعنا، ومن

هنا ظلت هذه التجارب معزولة، فنحن نلتقى بالوجودية فى رواية **سهيل أدريس** «الحى اللاتينى»، وهى صورة لالتقاء حضارتين وما نجم عن هذا اللقاء من تصادم فى القيم والفكر والسلوك، وأخذت الوجودية عند **مطاع صفدى** اتجاها آخر فى روايتيه: «جيل القدر»، و «ثائر محترف»، فهما ترتبطان بموقف مزدوج: التنظير الفلسفى والواقع النضالى، وأسرف الكاتب فى التجريد حتى بدتا أشبه بتمرينات فلسفية غرضها تطبيق أفكار سارتر و **كامى** على المواقف السياسية وتفسيراتها. وعكست الوجودية عند **ليلى بعلبكى** فى روايتيها «أنا أحيا» و «الآلهة الممسوخة» فردية موغلة، فى إطار من القلق واليأس والصراخ، وفهم مسطّح للفكر الوجودى فى الحرية والمسئولية، ومحور اهتمامها قضية المرأة والجنس فى لبنان بخاصة والعالم العربى بعامة، وتميزت فيهما بالصراحة الفاضحة، ومعاداة الرجل، والصراخ العالى من أجل الحرية والفوضوية والعدمية.

وكانت **الرمزية** أيضا تيارا جديدا وافدا، وحاولت أن تعالج المشكلات الإنسانية والأخلاقية العامة بواسطة الخيال وتصوراته، وتجسيم أفكار مجرّدة، وتحريكها فى أحداث تتشابك وتتداخل لإيضاح الحقائق الفلسفية، وافترق روّادها فى اتجاهين: بعضهم سلك طريقه نحو الاتجاه الرمزى الأسطورى، وحاول الإفادة من عنصر الأسطورة فى تأكيد قضاياه، كما نجد فى رواية **عيسى الناعورى** «فارس يحرق معداته» أو عند **أنور قصيباتى** فى روايته «نرسيس»، وآخرون سلكوا طريقهم نحو الاتجاه الرمزى الاجتماعى كما نرى عند **جورج سالم** فى روايته «فى المنفى».

ووجدت **الرواية الجديدة** مجالها أيضا، والحديث عنها شكلا ومضمونا ليس سهلا، لأنها لا ترتكز على مفاهيم محدّدة من حيث الشكل، ولا تنطلق من مذهب اجتماعى أو سياسى معين، وخير مثال لها رواية **وليد إخلاصى** «شتاء البحر اليابس».

والأسباب التى أدت إلى نشأة الرواية فى **العراق** لا تختلف كثيرا عن الأسباب التى كانت وراء ظهورها فى مصر والشام، ولأنها جاءت تالية لهما فإنها تحمل ملامح من التأثير المصرى الواضح، وقد نضيف إليه شيئا من التأثير التركى، ففى مطلع هذا القرن ترجم الشاعر **معروف الرصافى** (١٨٧٣ ـ ١٩٤٥) رواية «رؤيا» من التركية، للشاعر والكاتب التركى **نامق كمال** (١٨٤٠ ـ ١٨٨٨)، وصدرت عام

١٩٠٩. وكان من بين مثقفى العراق وشعرائه من يجيد التركية وينظم فيها.

على أن أول رواية عربية عرفها العراق كانت «الرواية الإيقاظية»، من تأليف **سليمان فيضى الموصلى**، وصدرت عام ١٩١٩، وهى ـ كما وصفها مؤلفها ـ «رواية أدبية إنتقادية أخلاقية، فكاهية، ذات ٢٠ فصلاً»، وهى نمط من الرواية التعليمية هدف من ورائها إلى نشر آرائه الإصلاحية، وخلت من مقومات الرواية، حتى أن هناك من أدرجها فى نطاق المسرحية.

وبين الحربين العالميتين قويت العلاقات الثقافية بين مصر والعراق كثيرا، ولما كانت جذور الشعر فى العراق بعيدة الغور، ولم يكن فى حاجة لأن يتعلم من أحد، وجد فى الرواية فنا جديدا شائقا، واتخذ من الرواية المصرية نموذجا، وأقبل على قراءتها، واحتذاها المؤلفون إبداعًا، وانقسم هؤلاء إلى فريقين، أولهما سلك طريق الرواية التاريخية متأثرا بجورجى زيدان، والثانى غلبت عليه الرومانسية متأثرا بمصطفى لطفى المنفلوطى. وكانت المحاولة الأولى الجادة فى هذا الطريق هى محاولات محمود أحمد السيد، ونشر روايته الأولى «فى سبيل الزواج» عام ١٩٢١.

وبعد الحرب العالمية الثانية غلبت الواقعية الاشتراكية على الرواية العراقية شكلا، والاهتمام بواقع الأمة العربية فى مختلف جوانبه محتوى، وعرف العراق عددا من الروائيين يكثرون كل يوم، وربما كان أوضحهم إنتاجًا عبد الرحمن مجيد الربيعى، وجعفر الخليلى، وحمدى على.

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الروائيين فى بقية البلاد العربية، فقد تخلوا عن الرومانسية، وأصبحوا أكثر التصاقا بواقع أمتهم، ومع أن عمرها قريب شعوبا مستقلة، وعانت من عدوان استعمارى غشوم، عمل جاهدا على تشويه واقعها الثقافى وتخريبه، إلا أنها بدأت تسترد هويتها العربية فى عزم وثقة، رغم كل العملاء والقنابل الموقوتة التى خلّفها وراءه، وظهر روائيون لا بأس بهم، عبد المجيد عطية فى روايته «المنبت» فى المغرب، والطاهر وطار فى روايته «الزلزال» فى الجزائر، وأبو بكر خالد فى روايته «النبع المر» وإبراهيم إسحاق فى «حدث القرية»، وكلاهما سودانى، ويجيء الطيب صالح أمة وحده فى مجال الرواية، فهو يستخدم تقنية عالية، ولو أن مضمون ما يكتبه عليه أكثر من تحفظ قومى.

● **الفلسفة:**

وفى النثر يمكن أن نجد مكانا للفلسفة، ولكنى سوف أتنازل عنه هنا، لا لأنّها تثير فىّ الخوف أو أرى فيها شيئا من الخطر، ولكن لأن مادتها بحر لا ساحل له، والصفحات المخصصة للأنواع هنا محدودة، وقد أعرض لها تفصيلا فى مكان آخر، ومع ذلك أود أن أشير فى كلمات قليلة إلى الفكر الذى حملته إلى هذه الدراسات والغاية التى ربطتها بها.

علينا أن نأخذ فى الحسبان أن الجانب الأكبر من المدارس الفلسفية، منذ سقراط حتى اليوم، هدفه دراسة الإنسان فى طبيعته وغاياته، وجعلت شعارها: «إعرف نفسك بنفسك»، وكل مدرسة أعطت حلًا يحمل شيئا من ذاتيتها، ويمثل أصالة فى حقل البحث الفلسفى.

ومع ذلك يمكن القول أيًّا من المدارس الفلسفية الرئيسية، مهما كان اتجاهها أو اسمها، أو الحل الذى قدمته للمشكلات الإنسانية، مارست فى كل الأزمان تأثيرا ذا أهمية على الأدب بمعناه الدقيق، رغم اعتقادى أن الفيلسوف أو دارس الفلسفة عندما يختار اتجاهه الفلسفى لا يكون محايدا تماما، وطبقا لرأيه فى طبيعة الإنسان وقدره يرتدى زيّه، مؤرخا أو أديبا أو روائيا أو ناقدا.

وللفلسفة أثر كبير فى الأدب على اختلاف أنواعه، سواء أكان غربيا أم عربيا، فقد أمدته بكثير من المعلومات عن العالم وقضاياه، وأفاد منها الأدباء، وبخاصة المتصوفة حين تعرضوا للحياة الإنسانية، والعالم وتغيرّاته، والله وأبديته، ولا نهايته، وجاء تعبيرهم عنها يجمع بين العمق الفلسفى والأسلوب الأدبى، وكان كثير منهم فلاسفة وأدباء معا، فالمعرى شاعر فيلسوف، وابن سينا فيلسوف شاعر، وكان بيكون أبو الفلسفة الحديثة أديبا وفيلسوفا، وله مقالات تعد من عيون الأدب، وكذلك كان فولتير، تغذّى فلسفتُه أدبَه، ويسمو أدبُه بفلسفته.

لقد نظم المتنبى كثيرا من الحكم الفلسفية، حتى أخذ العلماء يوازنون بين أبياته والحكم المنقولة عن الفلاسفة، فألّف الحاتمى، أبو على محمد بن الحسن، المتوفى

٣٨٨ هـ = ٩٩٨ م، الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبى فى شعره كلام أرسطو فى الحكمة، ويقول القاضى على بن العزيز **الجرجانى** فى كتابه «الوساطة بين المتنبى وخصومه»: «وإنما تجد له المعنى الذى لم يسبقه الشعراء إليه إذا دقق، فخرج عن رسم الشعر إلى طريق الفلسفة، فقال:

إلْفُ هذا الهواءِ أوقعَ فى الأنـ ـفسِ أنّ الحِمامَ مُرُّ المذاقِ
والأسى قبل فُرْقةِ الروحِ عجزٌ والأسى لا يكونُ بعد الفراقِ

وينظم أبو العلاء المعرى كتابه اللزوميات فيضمّنه كله معانى فلسفية تتصل بخلق العالم ونظامه، وعلاقته بالله، وبالوجود وفساده، وبالعقل وسلطانه، فيكون منه كتاب فلسفة وأدب معا:

هَفَتِ الحنيفةُ والنصارى ما اهتدتْ ويهودُ جارتْ والمجوسُ مضلّلة
اثنان أهل الأرض: ذو عقل بلا دين، وآخر ديّن لا عقل له

وبعض الروايات كما ألمحنا من قبل قد تؤلف لغاية فلسفية، كرواية **حى بن يقظان لابن طفيل**، المتوفى ٥٨١ هـ = ١١٨٥ م، والأساس الذى تقوم عليه هو الطريق الذى سلكه فلاسفة المسلمين فى العصر الوسيط ممن نهجوا مذهب الأفلاطونية الحديثة، وقد صوّر ابنُ طفيل الإنسانَ، وهو رمز العقل، فى صورة حى بن يقظان، واليقظان هو الله، ورمى من ورائها إلى بيان الاتفاق بين الدين والفلسفة وشاعت عالميا منذ ذلك التاريخ، فترجمها إلى العبرية موسى النّربونى عام ١٣٤١ م، وعلّق عليها، ونشرها **بوكوك** مع ترجمة إلى اللاتينية بعنوان «الفيلسوف المعلّم نفسه» عام ١٦٧١ م، وعنه ترجمها إلى الإنجليزية **جورج كيت**، وترجمها إلى الفرنسية **ليون جوتييه** عام ١٩٠٠ م، وأعاد ترجمتها مرة أخرى سنة ١٩٣٧، وإلى الإسبانية **بونس بويجيس** عام ١٩١٠، ثم ترجمها مرة أخرى **جونثالث بالنثيا** عام ١٩٣٤.

ويُظن أن الأب اليسوعى الإسبانى **بلتسار جراسيان** (١٥٨٤ ـ ١٦٥٨) ألّف كتابه «الناقد» متأثرا بها، للتشابه الشديد بينها، والعقبة الوحيدة أننا لا نملك لرواية ابن طفيل أية ترجمة إسبانية، أو لاتينية سبقت كتاب الناقد، ولكن هذا

لا يمنع من أن يكون المؤلف الإسبانى قد أفاد من ابن طفيل، فربما قرأها فى الترجمة العبرية، وهو ما أرجحه، أو فى ترجمة قشتالبه لم يصلنا نصها. ويرى **غرسية غومث** أن وراء العملين رواية الصنم والملك وابنه، وهى إحدى الأساطير التى نُسجت حول شخصيةً الإسكندر الأكبر، ولا بد أنها كانت معرفة عند أهل الأندلس، ولا يزال الأمر بعد فى حاجة إلى مزيد من الدرس.

وشاع **المنطق** القديم، وهو فرع من الفلسفة ومدخل لها، ووافق قبوله عند كل المثقفين، وأصبح مادة أساسية فى معاهد التعليم ومدارسه، وغايته أن يعنى المرء بتفكيره، وأن يرتبه فى مقدمات محدّدة، تؤدى إلى نتائج مقبولة، وبتحديد معانى الألفاظ والمصطلحات، وكان لذلك أثره فى الأدب، وفى النثر بخاصة، فمعه تعلم الكتّاب الدقة فى التعبير، والقدرة على التنظيم، والتسلسل فى التفكير، ومن انحرف عنه ردّه النقاد إلى صوابه، وعابوا على البحترى أنه لم يسر على المنطق فى شعره، فدافع عن نفسه بأن الشعر لا يخضع للمنطق، وأنه فى إبداعه يحتذى خطى الأولين، وما كان امرؤ القيس من المنطقيين:

كلّفتمونا حدودَ منطقكم والشعر يُغنى عن صدقه كذِبُهْ
ولم يكن ذو القروحِ يلهج بالمنـ ـطقِ ما نوعه وما سببه
والشعر لمح تكفى إشارته وليس بالهذر طُوِّلت خطبه

وعلماء الكلام يبحثون فى الجزء الذى لا يتجزأ، فيأخذه أبو نواس ويقول:

تركتْ منِّى قليلا من القليل أقلَّا
يكاد لا يتجزَّا أقلُّ فى اللفظ من «لا»

وابن الرومى يعرض للفكرة فيحللها ويولدها، ويكثر الاستنتاج منها، حتى لا يبقى لأحد بعد ذلك مقالا، ويجىء تعبيره أحيانا متأثرا بالفلسفة والمنطق إلى حد بعيد، كقوله:

لما تُؤذن الدنيا به من صروفها يكون بكاءُ الطفل ساعةَ يُولدُ
وإلّا فما يبكيه منها وإنّها لأفْسَحُ ممَّا كان فيه وأرحب

ومن فروع الفلسفة **علم النفس**، ويعنى بتحليل النفس ودراسة حركاتها

وخلجاتها، وما وراء تصرفاتها، والغاية من انفعالاتها، فاستغل الأدب ذلك، وأفاد منه فائدة كبرى، كما تجلى لنا ذلك عند دراسة الرواية، فإلى جانب الرواية الفلسفية هناك الرواية النفسية، وفيها يعنى الكاتب بتحليل شخوصه، وتصوير أحاسيسهم ومظاهرها، وعوارض خجلهم، وأزماتهم النفسية، وكيف ينتصرون عليها أو يصبحون صرعى لها.

● النقد:

النقد نوع أدبى محدث نسبيا إلى حد ما، وهو ما يفسر لنا ميوعة حدوده، وربما ليس لدينا شكل يقدم عديدا من المشكلات المعقدة مثله، ويفسح مكانا واسعا لأراء مختلفة.

وتعنى كلمة نقد اصطلاحا الحكم أو التقييم وحين تنقد إنما تستخدم قدرتك على التقدير، وتحديد قيمه الإبداع وتبيان مستواه مهما كان، ولكن عمل الناقد يتسع واقعا لجوانب عديدة متنوعة، وأكثر تعقيدا مما تسمح بتصوره هذه الصيغة، فهو لا يقوم بدور قاضى الفن فحسب، وإنما قد يصبح شارحا للجمال الذى فيه، ومفسرا لأسرار الإبداع الفنى، وأحيانا يتخذ موقف الدليل والناصح والهادى والموجّه، تارة للمبدع وأخرى للقارئ، وقد تضطره الظروف أن يقوم بدور الشرطى الذى يرد عن الأدب غائلة المعتدين، وقد يصل به الحال أن يكون مبدعا حين ينقد فيصبح فى مستوى ما يقدم به الشاعر أو الروائى. والناقد، وبخاصة حين يتخصص فى دراسة نتاج عصر، قليلا ما يكون سيد نفسه فى اختيار موضوعه وموقفه، لأن تفاوت نوعية المؤلفين والأعمال الأدبية تعرض عليه سلوكا مختلفا فى كل حالة.

فالشاعر والروائى يمكنهما إلى حد ما أن يرتجلا، ولكن الناقد لا يستطيع ذلك، لأن النقد علم وفن، ويتطلب معارف عميقة، وفكرا مطمئنا، وذوقا رهيفا، وخيالا وإحساسا، وأن يسبّب أحكامه، وأن تقوم هذه على قواعد صلبة تتفق مع العقل والمنطق، وذلك يحتاج غالبا إلى ثقافة واسعة، من بلاغة ونحو وصرف وعروض، ولغة وتاريخ وفلسفة، وبخاصه ما اتصل منها بعلوم الجمال والنفس والاجتماع، وغيرها. لأن أية دراسة نقدية جيدة لا تقف عند دراسة العمل الأدبى منعزلا، وإنما

توازن، أو تقارن، بينه وبين أعمال أخرى ترتبط به، أو تلتقى معه على نحو ما، وتحلّل إمكانات المؤلف وطريقته وكيف استخدمها، وما تأثر به، وسطا أو مناخا أو عنصرا أو كتّابا آخرين، قوميين وأجانب، وما فى أعمال المؤلف السابقة، وهل يتقدم أو يتأخر، أو يسلك سبلا جديدة.

ويختلف منهج النقد المستخدم تبعا لمزاج الناقد، وطابع العمل الأدبى ومستواه، حتى ليمكن القول أن أىّ واحد من النقّاد الكبار مثل: سنت بيف، وتين، وبرونتيير، ومحمد غنيمى هلال، ومحمد مندور، وعباس العقاد وآخرين، له أسلوبه الخاص. وأشد المناهج بساطة هى: **النقد التحليلى**، و **النقد التركيبى**، **والنقد التكاملى**. فالنقد التحليلى يحلل العمل الأدبى إلى أقسامه المختلفة: المحتوى والشكل والخطة، ويدرس كلاًّ منها على انفراد، ويبحث مستوى الانسجام بين هذه العناصر. والتركيبى على النقيض، لا يلقى بالًا إلى التفصيلات، وإنما يجمع أجزاء العمل فى كل، ويلحظ هذا الكل فى مجمله. ويطبق التحليلى عمليا على مؤلفات ذات قيمة محدودة، والتركيبى على أعمال جيدة أو رائعة، ومع هذا فإن المنهج الأقرب فهما وإرضاء هو التكاملى، وهو الذى يخلط بين المنهجين السابقين، وربما مناهج أخرى أيضا، ويجعل منها واحدا.

كان النقّاد قديما، وربما على امتداد العصر الوسيط كله أيضا، يهتمون بالشكل، أى بالجانب الأكثر تنوّعا وفناء، ولم يهتموا بالتاريخ، وأداروا ظهورهم لكل ما يتصل بالزمان أو المكان، وظل النقد إجمالا فى نطاق النظرية التجريدية، وفى أيامنا هذه أخذ البحث فى العمل ذاته مكانا أوّليا، حياته وروحه، وكيف نكتشف أعماقه، وهو أمر غير ممكن إذا لم نضعه فى الوسط الذى أبدعه، والشعب الذى رآه يولد، والبيئة التى ازدهر فيها، دينية واجتماعية وسياسية.

إن أى عمل يبدو جميلا لأنه كان على وفاق مع المجتمع الذى صنعه!.

وإذا كان مجال النقد واسعا، وحدوده مرنة، فهو يبحث فى أنواع عديدة من المعارف المختلفة، فهناك **النقد الفلسفى** الذى يتجه إلى وضع حدود للمعرفة فى حد ذاتها، فيجمع العناصر بعد بحثها فى هيكل واحد، ومجاله كل أنواع العلوم، لأنه يستهدف المعرفة العامة.

ثم **النقد الدينى** ومجاله الكتب المقدسة، ومارسه المسلمون والمسيحيون على السواء، ولو أن المسلمين تناولوه فى دائرة ضيقة، واعتبار ما قاموا به نقد من قبيل التجوز، رغم أنه كان ذا أثر عظيم فى نشأة النقد العربى وتطوره، ونلتقى به فى كتب التفسير التى تناولت الأيات القرآنية والأحاديث النبوية، حيث تناول المفسرون التراكيب القرآنية، واهتموا ببيان أوجه الإعجاز بخاصة، ومن ثم يمكن اعتبارهم نقادًا على نحو ما، مع أن حركتهم كانت فى نطاق أن القرآن كتاب الله المنزل لفظا ومعنى، ولا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه.

أما المسيحيون فتوّزعوا شيعا، فالكاثوليك بنوا نقدهم على أساس أن الله ألهم المؤلفين نصوص كتابه، وأعانهم فى التأليف نفسه، وعصمهم من الخطأ، وهم يشرحونها عقيدة وأخلاقا، ونسبة إلى مؤلفيها، وتوضيحها بما يصنعون من مقارنات بين هذه النصوص وغيرها. وعقيدتهم فى أن الله ألهمها لا تهدم شخصية الكاتب، ولا تتناسى طابعه الخاص المستمد من ثقافته أو زمنه أو خلقه أو أسلوبه، وهذا فارق جوهرى بين عقيدة المسلمين فى القرآن الكريم والمسيحيين فى كتابهم المقدس، والبروتستانت يرونها كتبا إنسانية من وضع البشر، ويعترفون بمالها من أصل إلهى، ويطبقون الطريقة التاريخية فى نقدهم لها.

ويدرس **النقد التاريخى** المصادر التاريخية ليجلو الحقيقة مما علق بها من شوائب عبر الزمن، سواء كانت رواية أم كتابة أم أثرا، وإذا استثنينا ابن خلدون فى مقدمته، لا فى تاريخه، فقلّما نجد لذلك صدى عند المؤرخين العرب. على حين يختص **النقد اللغوى**، أو نقد النصوص، بتصحيح النصوص وتوثيقها، وبالتأكد من نسبتها إلى قائلها وقد نشأ وبلغ القمة على يد المسلمين، وحقق قدرا من الدقة لا يجارى، وكل ما يؤخذ عليه ضيق الدائرة التى كان يتحرك فيها، فقد ارتبط بدءًا بصحة الأحاديث النبوية، ومن آثاره علم الرواية، أو ما يسمى بالجرح والتعديل.

ونصل أخيرا إلى **النقد الأدبى** نفسه، وهو أوسع هذه الأنواع مدى، وأقدمها تاريخا، فقد مارسه **اليونان**، **ثم الرومان**، ومن بعدهم **العرب**، وعن أولئك وهؤلاء أخذه المحدثون، وعبر الزمن تغير فى مناهجه وأغراضه. وكان **أفلاطون** أول من تناوله بشكل عام، فتكلم عن الجمال والفنون والشعر، ثم جاء **أرسطو** من بعده

فجمع هذه الملاحظات المشتتة والأفكار الأدبية العامة، وصاغها فى قواعد، وكان بحق أول من نظم هذا العلم ووضع أسسه وقواعده. ولعل أهم أثر لمدرسة الإسكندرية الشهيرة أنها حوّلت النقد من الناحية الفلسفية إلى الناحية العلمية واللغوية، وأهم علمائها **أريستارك**، وكان يعرف بأمير نقاد الإسكندرية، و **دينيس داليكاوناس**، وتكلم تفصيلا عن الأسلوب والقواعد والأسس فى الخطابة، **وبلوتارخ** وامتاز بنقده الأخلاقى واتجاهه إلى عامة الشعب، فبسط لهم الأدب وجعله فى متناول الكثيرين.

وبدأ النقد عند **الرومان** واهن الخطى، لا يكاد يتجاوز النظر فى قواعد النحو، والعناية باللغة اللاتينية فى حد ذاتها، دون اهتمام بآثارها الأدبية، إلى أن ظهر **شيشرون** الخطيب العظيم، ومعه يبدأ النقد الحقيقى، واتجهت أبحاثه فى هذا المجال إلى الخطابة والخطيب وقواعد كل منهما، واحتذى خطوه **كانتليانوس وتاسيتوس**، حتى إذا جاء **هوراس** خرج بالنقد من الدائرة االضيقة، وعاد به إلى محاكاة اليونان فى تشعّبه، وكتب مؤلفه «فن الشعر».

وفى **العصور الوسطى** مات النقد عند الغربيين أو كاد، ولا تحس له أىّ صدى إلا مع عصر النهضة الأوربية، حين بدأ الاهتمام بالدراسات القديمة فبدأ معها الاهتمام بدراسة النقد الأدبى، ولكن هؤلاء جميعا ابتداء من أرسطو ومرورا بهوراس وانتهاء بالناقد الفرنسى بوالو كتبوا فى البلاغة وقواعدها، وجاءت أعمالهم نتيجة دراسة ناقدة للأعمال الخالدة، ويمكن أن نطلق عليهم: روّاد ما قبل النوع. ومن عصر النهضة حتى يومنا هذا تعرض النقد لتطورات عديدة: فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، أى خلال عصر الكلاسية الجديدة، أخذ طابعا عقائديا صارما، فالناقد يحصر نفسه فى ملاحظة إلى أىّ مدى تلتزم الأعمال الأدبية قواعد البلاغة، وبمقدار قربها منها أو بعدها عنها يحكم عليها راضيا أو رافضا. ومع مطلع القرن التاسع عشر، أى مع الرومانسية، أخذ النقد ظلالا عاطفية، وانطباعية، فكانت أحكامه غالبا هشّة إلى حد بعيد. ومع ذلك ففى هذا القرن نفسه أصبح أكثر عقلانية وعمقا، وبدا كما لو كان تدريبا نفسيا، وملاحظات اجتماعية وتاريخية، وبخاصة عند سنت بيف، وكان يطبق مناهج العلم، ويحلم بأن يكتب من خلال النقد تاريخا طبيعيا للنبغاء والعباقرة.

ثم حاول **تين** أن يضفى عليه طابعا أكثر علمية، مجانبا الجانب الجمالى فى العمل الأدبى، وبلغ به الحال أن اعتبره وثيقة تاريخية واجتماعية ليس غير، وحتى يومنا هذا لا يزال هذا المنهج يحتفظ بشىء من نبضه، وهناك من يطبقه، ولو أنه أدى إلى ردّ عنيف، فقام من يناهضه ويشجبه بلا هوادة.

وبدأ النقد عند **العرب** بملاحظات عامة تلقى على عواهنها تارة، ويحللونها تارة أخرى، ويمعنون فيها النظر أحيانا لتكون بمثابة قواعد، وكان جل اهتمامهم بالشعر، ربما لأنه نضج قبل غيره من الآثار الأدبية الأخرى، على حين عنى الرومان أوّلا بالخطابة، لأنها كانت أرقى الأنواع الأدبية حينذاك. وكان **ابن سلام الجمحى** أول من عرض للنقد فى كتابه «طبقات فحول الشعراء» وتلاه **ابن قتيبة** فى مقدمته «للشعر والشعراء»، ثم **الآمدى** فى «الموازنة بين الطائيين»، و **الجرجانى** فى «الوساطة بين المتنبى وخصومه»، و **ابن رشيق** فى «العمدة فى صناعة الشعر ونقده»، وتلا ذلك الدور الذى تناول الآثار الأدبية بتوسعة، فكتب **أبو هلال العسكرى** «الصناعتين»، **والمرزبانى** «الموشح»، **وأبو هلال العسكرى** «ديوان المعانى» **وعبد القاهر الجرجانى** «دلائل الإعجاز»، وآخرون كثيرون مقلدون أو دون هؤلاء مرتبة.

فإذا أدركنا **القرن التاسع عشر** وجدنا النقد يتطور عميقا ويمضى بعيدا، وأصابه من التغيير الشديد ما أصاب الرواية أو التاريخ. وقبل هذا القرن كانت الأحكام تنصب على الظاهر، من قواعد وتأليف وأسلوب، وفقا لطراز معين يقاس عليه، ولكن عوامل جديدة جعلت الناقد يسمو بوجهة نظره، ويوسِّع مجال عمله، وفى مقدمتها مدام دى ستال بكتابها «عن الأدب»، وشاتوبريان بكتابه «عبقرية المسيحية»، وتطور العلوم التاريخية بعامة، وبعد ذلك تدفق العديد من النقاد العظام.

يقوم النقد بدور بالغ فى الحياة الثقافية، والناقد الجاد يمكن أن يوجه الرأى العام فنيا بمقالاته، ودراساته الموجزة أو المطوّلة، ومن هنا فإن مسئوليته كبيرة، فهو قادر على أن يدفع الجمهور نحو عمل أدبى ما، وأن يصده عنه، وأن يقضى على مبدع فى أول الطريق، أو يمهد له سبيل الشهرة، أو يلقى ستار النسيان على أديب واسع الذيوع والانتشار، ولكى يؤثر الناقد فى الحياة الأدبية على هذا النحو، لابد أن يجمع

بين الاستقامة الخلقية، والصلابة فى الرأى، والشعور الرهيف، وأن يكون ذا ثقافة واسعة عميقة.

● **النثر التعليمى:**

وهو يعالج نفس الموضوعات التى يعالجها الشعر التعليمى الحقيقة والخير والجمال، أو إن شئت العلوم، والأخلاق، والفنون. ولكن بينما يقوم الشعر على الانفعالات والصور بخاصة، ولا يتحمّل العرض الصارم الذى نراه فى النصوص العلمية، وإلّا تعرض للجفاف والجمود وفقد طبيعته، نجد النثر على النقيض من ذلك، يفضل أن يتجه إلى العقل، وأن يثير المتعة من خلال دقة النظرة، وعمق الفكرة، وضبط الوقائع، وتركيز التأليف، وتحديد الأسلوب. ومن المؤكد أن المفكرين والعلماء والنقاد لا يعوزهم الإحساس ولا الخيال، وهما موهبتان تمنحان الأثر الفنى قيمته الأدبية، ولكن فى طوقهم السيطرة عليهما، والاقتصاد فى الزخرفة والتزيين، والتركيز فى الأفكار على القوة، والاستقامة فى البرهنة والاستدلال.

بعض **العلوم** تنافى – بطبيعتها – الأسلوب الأدبى تماما، وليس واردا أن تدخل معنا هنا، فالحساب والجبر والهندسة لا تتسع للأساليب الأدبية، ولا تحدث أى تأثير فى نفوسنا، ولا تبعث أية صورة فى خيالنا، وكل ما هنالك أنها تنقلنا إلى عالم جامد من الأرقام والصيغ المجردة، ولدتها عقلية خالصة، وقد تكون ذات فائدة عملية فى الحياة.

على حين أن **العلوم الطبيعية**، ومادتها الكون الفسيح الذى يقع بصرنا عليه من أرض وسماء، وما فوقهما وبينهما من أفلاك وحيوان ونبات ومهمتها أن تصف هذا العالم، وأن تنفذ إلى ما فيه من أسرار، وأن تتعامل مع كائنات ذات طبائع مختلفة، وألوان مثيرة، ودقة متناهية، وتعتورها صور عديدة، وتتفاوت أحجاما من الذرة إلى الكوكب اللامتناهى، وتواجه واقعا مثيرا للدهشة والعجب، فى تكوين الأجسام، وغرائز الحيوان، وخصائص النبات، وقوى الطبيعة، مما ينعكس فى أسلوب المؤلف، ويضفى عليه طابعا أدبيا، مهما كان علميا، وكتاب الحيوان للجاحظ رغم قدمه، وعدم انتظام منهجه، مثل حى لهذا، واحتذى فيه كتاب أرسطو من قبل،

فكرة على الأقل، وفى الكثير مما كان يكتبه المرحوم الدكتور أحمد زكى حديثا صورة مجسمة للعلم حين يقدم فى أسلوب أدبى.

وقد يؤثر الكاتب أن يقدم الحقائق العلمية بطريقة سهلة، وفى لغة مواتية، دون عدوان على الحقيقة، وأن يكشف عن الدور المغامر الذى قام به العلماء الروّاد، فى أسلوب محبّب شائق، وربما كان أفضل مثل لهذا اللون من التأليف كتاب «قصة الميكروب: كيف كشفه رجاله»، وألفه الكاتب العالم بول دى كرويف، وقاربت طبعاته المئة فى اللغة الإنجليزية، وترجمه الدكتور أحمد زكى إلى اللغة العربية عام ١٩٣٨.

أما العلوم الإنسانية فمجالها الروح، بعضها مناطه القلب كالدين، أو العقل كالفلسفة، أو شامل لهما كعلوم الاجتماع، التى تعنى بالفرد فى نطاق الجماعة، من نظم الحكم أو المِلْكية أو الأسرة، وهى أقرب إلى الأدب من العلوم الطبيعية الخالصة، لأن مهمة كتابها أن يبحثوا بمصباح فى زوايا القلب أو العقل، وبقدر ما تكون الأمة راقية ومتقدمة تكون حاجتها إلى تسجيل قواعد الحياة، وأن تصوغ ما عرفته فى تجارب تسترشد بها الأجيال القادمة، ومثل هذه الكتابة تحمل صورا من الترغيب أو الترهيب، ومن الرضى أو الكراهية، لأن الكاتب الحق لا يكتفى بتصوير الحياة، وإنما يحكم عليها، ويحرص على نشر آرائه، وصدق عقيدته فيها، وترجيح فكرة على أخرى، وإعجابه بشخص دون آخر، وقد يستخدم الخيال فى سد الفجوات التى تواجهه، فهى ذات طابع أدبى وإن كانت غايتها فكرية خالصة، ومنهجها عقلى محكم، ويحكمها الوضوح فى التعبير أوّلا وأخيرا.

واللغات الحية كلها تعرف هذا اللون من التأليف، كمقدمة ابن خلدون، والأخلاق والسير لابن حزم، وتليماك لفينيلون، وهو من بين ما ترجمه رفاعة الطهطاوى، أو روح الشرائع لمونتيسكيو، وترجمه عادل زعيتر إلى اللغة العربية، والعقد الاجتماعى لروسو، والله لعباس العقاد، والقضايا الفلسفية التى يقدمها زكى نجيب محمود، وغير ذلك كثير.

● **الصحافة:**

ظهرت الصحافة نتيجة حتمية لاختراع المطبعة، وكان هذا أول العهد بها، إذا لم نأخذ فى الحسبان صحف الحائط التى كانت تعلّق قديما فى الميادين العامة، أو فى المساجد، أو فى الكنائس، لإعلام الناس بأخبار الحروب، وأسعار السلع، وحركة التجارة، وأوامر الحكومة. وعرف القرن الخامس عشر، وفى مدينة البندقية بخاصة، صورا من هذه الصحف الحائطية، تباع الواحدة منها بغازيته Gazzeta، وهى عملة كانت شائعة فى المدينة، ومن يومها ارتبطت الكلمة بعالم الصحافة، وشاعت فى كل أوربا. ومع تطور المطبعة فى القرن السادس عشر ظهرت أول غازيته فى ألمانيا، ثم تلتها فرنسا وهولندا وإنجلترا، وابتداء من القرن الثامن عشر بلغت الصحافة، وبخاصة الإنجليزية منها، قدرا عاليا من الانتشار والنفوذ والرقى، لكن أحدا لم ينظر إليها على أنها نوع أدبى مستقل، ذو طابع متميز، إلا فى القرن التاسع عشر، أمّا قبله فكانت وسيلة إعلام ونشر أخبار فحسب.

وعرف العالم العربى الصحافة فى مصر أوّلا بتأثير أجنبى، فقد أنشأ الفرنسيون خلال حملتهم على مصر، ١٧٩٨ ـ ١٨٠١ م، صحيفتين فرنسيتين هما: «العُشار المصرى La Dècade Egyptienne» وهى علمية اقتصادية أسبوعية، تصدر كل عشرة أيام، لأن الأسبوع فى مصطلح التقويم الجمهورى الفرنسى يومها عشرة أيام، وتنشر أبحاث المجمع العلمى ومناقشات أعضائه، والأخرى «بريد مصر Le Courriere de l'Egypte»، وهى الصحيفة الرسمية للحملة، وتصدر كل أربعة أيام، وكلتاهما ذهبت مع جلاء الفرنسيين. وإلى جوار هاتين الصحيفتين الفرنسيتين كانت «سلسلة التاريخ» التى يحررها إسماعيل الخشاب، وتنشر ما يجرى من الأحكام فى ديوان القضايا الوطنية، وصدرت بدل نشرة كان مقررا أن تحمل اسم «التنبيه»، ولكنها لم تصدر.

وفى عام ١٨٢٢ أصدر محمد على أول صحيفة عربية، فاستعار لها الاسم الأجنبى، وخرجت تحمل اسم «جرنال الخديو»، وتتضمن أخبار الحكومة، وقصصا من ألف ليلة وليلة، وبعدها بسنوات ست ظهرت الوقائع المصرية، ولا تزال تصدر

حتى يومنا هذا، وإنْ اختصت أخيرا بالأمور الرسمية، من قرارات ولوائح وقوانين وإعلانات وغيرها، وفى عنوانها حلت كلمة «وقائع» مكان لفظ «جرنال» الأجنبى. وأحيانا كانوا يستخدمون فيما يصدر فى تلك الأيام اسم «كازته» أو «غازته» من Gazette الفرنسية، وحين حاولوا تعريبها استخدموا كلمة «نشرة»، أو «الورقة الخبرية»، أو «الرسالة الخبرية»، ولم يُكتب التوفيق لأىٍّ منها.

أول من استعمل كلمة «الصحيفة» بمعناها الحديث **رُشَيْد الدحداح**، حين أصدر فى العاصمة الفرنسية «برجيس باريس»، عام ١٨٥٨، باللغة العربية، وبرعاية **الخديو سعيد**، وبعد ذلك شاع استخدام اللفظ فى الدوريات وقوانين المطبوعات، واستقر معناه الاصطلاحى. ولكن **أحمد فارس الشدياق**، وعاش فى مصر زمنا، وعمل محررا فى الوقائع المصرية، اختار عندما أصدر «الجوائب العربية» فى الآستانة عام ١٨٦٠ م، أن يطلق عليها اسم جريدة، مخالفة لرشيد الدحداح، وهو لفظ كان معروفا فى مصر لتسجيل الضرائب، وضبط الأموال، وقيد الحسابات، فقاس ذاك على هذا، واستقر الاسم فى لغة الصحافة وذاع أيضا.

أمّا أول من استخدم لفظ مجلة بمعناها الحديث المصطلح عليه، فهو الشيخ **إبراهيم اليازجى**، حين اشترك مع الدكتور **بشارة زلزل والدكتور خليل سعادة** فى إصدار مجلة الطبيب فى بيروت عام ١٨٨٤، وحدّد المعنى المراد بالكلمة، بأنها صحيفة علمية أو دينية أو أدبية أو انتقادية، أو تاريخية أو ما شاكل ذلك، تصدر تباعا فى أوقات معينة. ويرى أستاذنا الدكتور **محمد مهدى علام** بأنها «صورة مختصرة سريعة رخيصة الثمن لدوائر المعارف»، وأنها قديمة فى حياة المجتمع العربى، فليست مجالس الأدب والمناظرات والأمالى وتناقل الروايات إلا صورة من صور المجلات فى القديم.

وقد استعملت كلمة «مجلة» لأول مرة بمعنى الصحيفة الدورية المشتملة على مقالات متنوعة عندما ظهرت فى لندن مجلة The Genttelman's Magazine عام ١٧٣١، ووصفت نفسها بأنها شهرية تضم مقالات فى موضوعات مختلفة. والكلمة ذات أصل عربى ومعناها المخزن، وما يتصل به، ثم دخلت الإسبانية بالمعنى نفسه فى صورة Almacén، وانتقلت إلى الفرنسية وأصبحت Magasin، وفى الإيطالية

Magazzino وفى الإنجليزية Magazine، وتعنى فيها كلها أصلا مخزن البضائع، أو الحانوت الصغير، أو مخزن المدفع الذى يوضع فيه البارود، أو مخزن البندقية الذى توضع فيه طلقات الرصاص، والمعنى القديم للكلمة فى اللغة العربية يقرب من المعنى الحديث المصطلح عليه اقترابا شديدا.

وهكذا عرفت الحياة الأدبية والثقافية ثلاثة مصطلحات جديدة: الصحيفة والجريدة والمجلة، ومع الزمن أصبح معنى الصحيفة والجريدة واحدا، يُستخدمان على السواء، بينما أصبح الفارق بينهما وبين المجلة واضحا، فالجريدة، أو الصحيفة تصدر يومية، وتخاطب عامة الناس، وتعتمد على الخبر، والمقال، والتقرير الصحفى، حديثا أو تحقيقا أو استطلاعًا، والمجلة قد تكون أسبوعية، أو نصف شهرية، أو فصلية، أو نصف سنوية أو سنوية، وتؤثر التخصص، فتكون أدبية، أو اقتصادية، أو قانونية، أو دينية، أو فلسفية، أو طبية، أو زراعية، أو غيرها، وفقا لثقافة القارئ الذى تتجه إليه، وذلك لا يعنى بداهة أنها لا تخرج فى جانب محدود عن هذا التخصص الدقيق، فتضمن مادتها شيئا يخرج من اختصاصها، ولكنه يهم القراء الذين تتوجه إليهم.

والصحافة، جريدة أو مجلة، أداة بالغة الأهمية لنقل الثقافة والأفكار والأساليب قوميا وعالميا، ففيها ما يعين على دراسة النتاج المعاصر وتقييمه والتعريف به، ومن خلال المقالات والأبحاث الموجزة يمكن أن نلتقط حرارة الحياة الأدبية فى الموافقة أو المعارضة، ونقع على الجديد من المذاهب والاتجاهات، وعلى ما تقدمه من قضايا جديدة، وموقف الكتاب والجمهور منها، وإذا كان الكثير مما يرد فيها أجوف زائفا، ومجرد انطباعات سريعة الزوال، فإن قلة منها تستطيع أن تتغلب على حصار الواقع الصحفى، فهى تعرف كيف تبث فيها تكتب إيقاعا صادقا وعميقا، يكسبها صفة الدوام والخلود، وإذا كان الواقع الثقافى نسى كثيرين جدا من كتاب الصحف، ولم يعد يذكر منهم أحدا، فلا أظنه سوف ينسى بسهولة كاتبا صحفيا مثل محمد حسنين هيكل، وكثيرا مما نقرأه الآن لكبار أدبائنا ومفكرينا، كالدكتور طه حسين، وعباس العقاد، وإبراهيم المازنى، وسلامة موسى، وأحمد حسن الزيات، وأحمد أمين، ومصطفى صادق الرافعى، والدكتور محمد حسين هيكل، وعبد العزيز البشرى،

ونجيب محفوظ، ومحمد عبد الحليم عبد الله، ومن الشعراء أحمد شوقى، وحافظ إبراهيم وغيرهم كثير، إنما نشر فى الصحف والمجلات بدءا، مقالات متفرقة، أو متتابعة، وبعضه جُمِعَ بعد وفاة كاتبه، وهم يدينون بشهرتهم وشعبيتهم للصحف والمجلات أوّلا ولإبداعهم ثانيا.

التأثير الثقافى والأدبى، إلى جانب الاجتماعى، للصحيفة أو المجلة، بالغ الأهمية، وانتشار الأولى لا يعدله انتشار أية وسيلة أخرى مكتوبة، فهى تطرق أبواب كل الطبقات الاجتماعية، وتتحرك فى خفة وسهولة وسرعة، ومن ثم كانت سلاحًا ثقافيا وأدبيا وإعلاميا قوى التأثير والفعالية.

يتميز أسلوب الصحافة بالوضوح، ويمكن أن تستخدم أشكالا أدبية متعددة وبخاصة الروائى والوصفى، تبعا لموضوع الإعلام أو التعليق أو المقال. ولغتها سهلة، دون أن تهبط إلى مستوى العامية، وتعبيراتها دقيقة وصحيحة، وتتميز بالعفوية والمناسبة والوضوح، ويجيء أسلوبها بالتالى لطيفا ومُعتنى به، أكثر مما هو أنيق أو جميل أو متقن، أو وليد دَرْس وتأمل، موائما للسرعة والعفوية والغاية التى تتوخاها الصحيفة، فهى تتوجه أوّلا وأخيرا إلى قرّاء من كل الطبقات الاجتماعية. غير أن هناك جوانب فى الصحيفة تتطلب أسلوبا أقوى، ومستوى أرفع من الجمال، كالافتتاحية المتأمّلة، والصفحات الأدبية، والنقد والمقال وغيرها، فهى تقترب من الأنواع الأدبية الأخرى، وعليها أن تخضع للقواعد الخاصة بها، مع مراعاة أنّها تكتب لصحيفة فلا تبعد عما هو جوهرى فى ما يُكتب لها، وهو: الدقة والوضوح.

لقد كانت لغة مصطفى صادق الرافعى فى بدء حياته الأدبية صعبة، وأسلوبه عسير، وتراكيبه تراثية خالصة، فلما بدأ يكتب مقاله الأسبوعى فى مجلة الرسالة رقّ وعَذُب، واقترب كثيرا من جمهور قرّائه، وتعوّدنا ونحن طلاب أن نقرأ كتابه الممتع «وحى القلم»، وهو مجموعة مقالاته التى نشرها فى المجلات المختلفة، من آخر أجزائه، ثم نصعد حتى الأول منها، لنعتاد أسلوبه، ونقف على خصائص تعبيره، ونفتح مغاليق جمله وأسرارها.

ثمة فارق جوهرى، لا ينبغى أن يغيب عن خاطرنا، بين الصحيفة التى تستخدم المطبعة والحرف، والتى تستخدم الهواء والصوت، فالأولى مرئية والثانية مسموعة،

وذلك كله يؤثر على نحو ملحوظ فى ظروف تحرير كل واحدة وترتيبها، ولا يمكن المقارنة بين أعداد الذين يقرأون والذين يسمعون، فالأولى نتلقاها، ونبحث عنها، أو ترسل إلينا، أمّا الثانية فتقتحم أكثر جوانب البيت خصوصية، أو مكان العمل بُعدًا، وتعتمد على الصوت الإنسانى وهو مؤثر فى الفكر إلى حد بعيد.

الصحيفة مكتوبة، أو مذاعة، أو متلفزة، أشد فعالية وتأثيرا من كتاب المؤلف، ومنصة الخطيب، والأخيرة منها أصبحت جهازا إعلاميا مرعبا، ومؤثرا بلا حدود.

أما المجلات فتقدم عادة تصنيفا ممتازا، دقيقا، وحتى قاسيا، فى اختيار المادة التى تقدمها، علمية أو فنية أو أدبية أو فلسفية أو غيرها، وتعنى بالأبحاث، على نحو ما كانت عليه الحال عندنا فى المقتطف والرسالة والثقافة والمنار، وكما هو عليه الحال الآن فى الهلال، وعالم الفكر، وآفاق عربية وغيرها. وفى آحايين كثيرة، وفى مناسبات خاصة تبلغ الدقة فى التصنيف واختيار الموضوعات حدا يقترب بها من الكتاب، فى إعداد جيد، وتحرير متعمق، وهى فى هذا تقف فى الطرف المقابل من الجريدة التى تعتمد على العفوية والارتجال، وكل ما طابعه العجلة.

لا تقف رسالة الصحافة عند الإعلام، أو تصوير الواقع فى جوانبه المتعددة، وإنما تنشر أيضا الأفكار والمعارف من كل نوع واتجاه، وهى أكثر مصادر المعرفة ديمقراطية، لا يساويها فى هذا مصدر آخر، حتى ولا المسرح فى البلاد التى تعرفه من قديم، وترك أثرا واضحا فى تربية الشعوب وتثقيفها، فهو لا يستطيع أن ينافس الصحافة، أو يبلغ من الفعالية ما بلغته، فهى تيار شديد الاندفاع، يدفع الثقافة والتربية والتقدم إلى الأمام بقوة، وليس مبالغة أن تدعى «السلطة الرابعة»، القوّامة على الحكومات، فمنها يطل الرأى العام واضحًا، وبدون رقابته الجادة والصادقة لا يُرجى شىء إيجابى من السلطات التشريعية والقضائية والتنفيذية، وبحق أيضا يعدّونها مقياس الحضارة، فهى توجز فى أعمدتها سَيْر العالم، ويلتقى على صفحاتها عالم صغير أيضا، تتجاور فيه الأفكار المتعارضة، والمشاعر المتباينة، والآراء المختلفة.

● **المقالة:**

تختلف الآراء حول طابع هذا النوع ومداه، ويمكن القول بعامة أن المقالة تطلق

على لون من التأليف النثرى، موجز نسبيا يكتب عفويا وسريعا ويعرض دون منهجية صارمة، وفى عمق ونضج، ومشاعر ذاتية، موضوعًا علميا أواقتصاديا أوفلسفيا أوتاريخيا أواجتماعيا أوغيرها، يشرحها المقالىّ، ويؤيدها بالبراهين، وفيها تتجلى العناصر الثلاثة التالية، وهى عماد أية مقالة: عمق البحث، واعتناء الناقد، وقوة الشعور، وفيها تتأكد شخصية الكاتب المُلْهَم فتضفى على جفاء الموضوعية، وجسوة النثر العلمى، طابعًا شعريا، دون أن يمس ذلك قيمتها الفكرية.

طابع المقالة إذن الجدة والجمال والإيجاز ومرونة التأليف، فهى تتسع وتتنوع طبقا للموضوع الذى تعالجه، غير أن التركيز أوضح ملامحها وأقواها جاذبية. والمقالة كالبحث تعرض نقاطا محدّدة، علمية أو فنية، ولكن المقالىّ يتمتع فيها بحرية أوسع، حين يفسر أو يعلل، أو يقدم أفكاره دون أن يلتزم بمنهجية صارمة كالتى يتطلبها البحث، وأيضا دون أن يبتعد عن الغاية التثقيفية، فهى نوع أدبى يضع للنثر التعليمى أجنحة، ويُحلّ مكان المنهجية العلمية تنظيما جماليا، وربما مسحة عاطفية، مما يبدو كأنه فوضى فنية فى كثير من الأحوال.

لا تهدف المقالة، إذا شئنا الدقة، إلى غاية تعليمية، وإنما غايتها ثقافية، ولا تطمح فى أن تُعلّم، ولكن أن تُحرّك وتقلق، بقوة وعمق، وأن تدفع القارئ إلى موضوعات جديدة، علمية أو فنية، يعالجها المقالىّ متحررا، ويقدم خلالها أنماطا من فكره، ونماذج من تفسيراته، ويضع بين يدى القارئ المادة فى خطوطها الرئيسية والعامة.

المقالىّ شقيق الناقد، وكثيرا ما تجتمع الصفتان فى شخص واحد، وعملهما كلاهما يمثّل تدريبا ثقافيا، ويولد من الرغبة فى المعرفة، وليس من بهجة التكلّف أو التظاهر، كما يحدث فى الإبداع المسرحى أو الروائى. ولكن المقالىّ يختلف عن الناقد فى أنه يستطيع أن يطوف بكل الساحات، ويجول عبر مختلف الميادين، وليس فى حقل الأدب فحسب، فهو يعشق أن يرى ويفكر فيما يرى، وأن يلحظ ويتأمل ما يلحظ، ولا ينتهى من هذا كله إلى حكم، وإنما إلى فرض يلمع فى أعماقه، وتخمين يترقرق فى وجدانه، وطيف حلم يتراقص أمام ناظريه، وذلك هو ما يحدد الخط الفاصل بين كاتب المقالة وبين العالم أو الموسوعى.

تبدو شخصية الكاتب فى المقالة أوضح مما هى فى أى مكان آخر، فهو يضفى

على المادة طابعا جليا من تفسيره الذاتى حين يعرض الفكرة، وإذا كان العلم الخالص يتطلب الموضوعية الصارمة فيمن يتصدى لمسائله، فالمقالة تستعيض عن هذا بالتفسير الشخصى، ووجهة النظر الذاتية، ويصفون كاتبها بأنه شاعر أفكار، والفرق بين المقالة والقصيدة الغنائية فرق فى درجة الحرارة، تعلو وتتناغم فتكون شعرا، أو تهبط وتتناثر فتكون مقالة أدبية.

يعترف مؤرخو الحضارة بأن عصرنا الحاضر يتميز بإيقاع الحياة السريع، ويتسم بالحرية والغنائية، ويؤمن بالعلم والديمقراطية، وربما كانت المقالة الشكل الأدبى الأكثر مواءمة مع كل ما سبق، فإيجازها من جانب يجعلها متلائمة مع حركة الحياة المعاصرة، ومن جانب آخر يتسع محرابها للعلم والفن، وكلاهما يدعم الآخر، فالعلم يصبح جميلا ولطيفا بالمقالة، والمقالة تصبح سهلة المنال وشعبية، وتضفى على العلم طابعا ديمقراطيا، مثل ما صنعت الرواية من قريب بالملحمة والتاريخ. فإذا أضفنا إلى هذا نموّ الصحافة وتطورها بطريقة فاقت التصور، واتساع الطبقة الوسطى المثقفة، تفيض فضولا وليس لديها من المعرفة والوقت والتأهيل ما يتيح لها أن تقرأ الأبحاث العلمية، أدركنا التوهج والإقبال الذى حظيت به المقالة ولاتزال.

ثمة لونان متميزان فى المقالة: **ذاتية** تبدو فيها شخصية الكاتب واضحة، وعدته أسلوب أدبى رفيع، يشع عاطفة ويثير انفعالا، يستهوى القارئ ويأخذ بلبه، ويستخدم الصورة، ويعنى بالموسيقا، على نحو ما نجد عند **إبراهيم المازنى** فى الأدب العربى وتشارلس لامب فى الأدب الإنجليزى. وموضوعية يركز فيها المقالىّ على الموضوع نفسه، يجلوه ويتعهده، ويوثر الأسلوب العلمى من الوضوح والدقة، ويكبح جماح عواطفه وشخصيته فلا يدعها تطغى عليه.

مع الزمن أصبحت المقالة مطية ذلولا لكل الكتاب، ولم يعد سهلا تحديد موضوعاتها، وبخاصة **الذاتية** منها، فقد تكون **شخصية** تعبر عن تجارب الكاتب، وتجىء لونا من البوْح والاعتراف، أو **نقدية اجتماعية**، تسخر من العادات المتأخرة، والتقاليد البالية، ولا تعفى المستحدثات الطارئة، أو **وصفية** تعتمد على دقة الملاحظة، والتجاوب مع الطبيعة، وتتكئ على الوصف الرشيق المعبر، وتتجه إلى تصوير البيئة، أو الرحلات التى يقوم بها المرء، وما تتركه المشاهد التى يراها،

والناس الذين يلقاهم، فى نفسه من تأثير وانطباعات. وقد تكون سيرة تقدم صفحة من حياة إنسان، أو موقفا له، أو صفة تعجبنا فيه. أو **تأمّلية** تعرض لمشكلات الكون والحياة والنفس الإنسانية، دون أن تتقيد بمناهج الفلسفة وصرامة منطقها، وإنما تكتفى بوجهة نظر الكاتب، وتفسيره الخاص بالظواهر التى تحيط به.

أمّا **الموضوعية**، وهى التى تسلك سبيل البحث العلمى، وتأخذ بشىء من منهجه، من جمع المادة وترتيبها وتنسيقها، وعرضها بأسلوب جلىّ، لا يقود القارئ إلى مجاهل التعتيم والإبهام، فمنها أيضا ألوان عديدة: قد تكون **نقدية** تتخذ من الأدب والفن مجالاً، وتعتمد على قدرة المقالىّ أن يتذوق الأدب، ويقيّم أثره، ويعلل أحكامه. أو **فلسفية** تعرض لقضايا الفلسفة بالتحليل والتفسير، ومهمة المقالىّ هنا دقيقة صعبة، إذ عليه أن ينقّب عن الأسس الحقيقية للموضوع وأن ينظر إليه نظرة إنسانية، حتى لا تندثر قيمة مقالته بتقدم العقل الإنسانى وتجدد مكتشفاته. أو **علمية** يعرض فيها المقالىّ نظرية من نظريات العلم أو مشكلاته على نحو مبسّط يفهمه عامة القرّاء. أو **اجتماعية** تعرض لشئون السياسة والاقتصاد والاجتماع عرضا موضوعيا، يعتمد على الإحصاء والمقارنة، والتحليل والتعليل، والتنبؤ فى بعض الأحيان. أو **تاريخية** يجمع فيها المقالىّ الروايات والأخبار والحقائق، يوثقها وينقدها ويعرضها ويفسرها، وقد تجىء موضوعية خالصة، وقد يلونها بشىء من مشاعره، ويربط بين حلقاتها بقليل من خياله، ويصنع منها سلسلة متصلة الحلقات.

* * *

رغم أن المقالة إبداع أدبى معاصر لكن ذلك لا يعنى أنها جديدة تماما، ذلك أن الأنواع الأدبية تتجدد وتتطور على امتداد التاريخ، وتتواءم مع عصر دون آخر، ولكن لا جديد تحت الشمس. ونحن نجد لها صورا بدائية فى أمثال العرب وحكمهم، وفى بعض أسفار العهد القديم، وفى الأمثال التى تُنسب إلى كونفوشيوس الصينى، وعاش فى القرن الخامس قبل الميلاد.

ونجد لها صورة متطورة بعض الشىء فى **الأدب الإغريقى**، فى كتابات أبيقور، ولوسيان، وأرسطو، وأفلاطون. وفى **الأدب اللاتينى** عند هوراس، ويمكن أن نعد رسالته «فن الشعر» مقالة منظومة، وعند كونتليانوس الذى عالج فى كتابه «قواعد

الخطابة» وسائل التدريب على الخطابة، وطرفا من تاريخ الأدبين الإغريقى واللاتينى، وكانت له قيمة تاريخية وتربوية، ولكن أهمهم شيشرون الخطيب فى مقالتيه «الشيخوخة» و «الصداقة»، وسينكا فى رسائله، وجيليوس فى «الليالى الأتيكية»، وهؤلاء كانوا موردا ثرًّا سوف يرتاده المقاليون فى القرنين السادس عشر والسابع عشر.

وكانت **العصور الوسطى** فى الغرب مرحلة ركود وجمود، مات فيها الأدب أو كاد، فلم تعرف من المقالة البدائية إلا ما كان تأمّلا فلسفيا يصطنعه رجال الدين لجلاء العقيدة غالبا، ومحاورات الخصوم، وتعد اعترافات سان أغسطين و «مباهج الفلسفة» لبوثيوس فى القرن الخامس الميلادى مثلا لها. وخارج الغرب نلتقى بها فى الأدب الفارسى، وبخاصة عند سعدى الشيرازى، ١١٨٤ - ١٢٩١ م، فى رسائله وكتابه «كلستان». ولما كان **عصر النهضة** قد قام على وصل ما انقطع من التقاليد الأدبية عند الإغريق واللاتين فقد عادت المقالة من جديد، فى شكلها البدائى المتطور، وعالجها كثيرون، مما مهد الطريق لكى تزدهر فى القرن السابع عشر.

وعرف **الأدب العربى** المقالة بمفهومها الواسع فى زمن مبكر، ويمكن أن نعود بها إلى القرن الثانى الهجرى، حيث شاعت الرسائل السياسية والإخوانية والعلمية، وتعكس المقالة فى صورتها البدائية، ونجدها فى بعض ما كتب الحسن البصرى. ورسالتا عبد الحميد الكاتب عن «الشطرنج» و «الصيد» تقتربان إلى حد ما من أسلوب المقالة الحديثة، وكذلك رسائل الجاحظ، وأحسن المسعودى وصفها فى مروج الذهب، يقول عنها:

«وكتب الجاحظ مع انحرافه المشهور تجلو صدأ الأذهان، وتكشف واضح البرهان، لأنه نظمها أحسن نظم، ورصفها أحسن رصف، وكساها من كلامه أجزل لفظ. وكان إذا تخوّف ملل القارئ، وسآمة السامع، خرج من جد إلى هزل، ومن حكمة بليغة إلى نادرة ظريفة».

وكذلك أبو حيان التوحيدى فى كتابه «المقابسات»، وفى «الإمتاع والمؤانسة»، فهى شديدة الشبه بالمقالات الموضوعية الحديثة، ومثلها الفصول الرائعة التى دبجتها يراع ابن حزم الأندلسى فى كتابيه «طوق الحمامة» و «الأخلاق والسير»،

وهما درة فى التراث العالمى، ومترجمان إلى كل اللغات[٨].

أما **المقالة الحديثة** فولدت فى القرن السادس عشر على يد الكاتب الفرنسى **ميشيل دى مونتينى**، وبدأت تتكون بـذورها عنـده عندمـا اعتزل المحـاماة، ولاذ بمزارعه الريفية ليعيش حياة هادئة، وفيها عكف على قراءة الأدبين الإغريقى واللاتينى، ثم أخذ يُعنى بمشكلات عصره الفكرية والاجتماعية والفلسفية، ولم يمض عليه طويل وقت حتى قرر أن يكتب أفكاره ويسجلها، مستوحيا فى البدء سيل الحكم والمواعظ والأمثال وجوامع الكلم التى تحدرت إلى أوربا من الآداب القديمة، وانتهى به الحال إلى إبداع فن جديد، نأى فيه عن الدروس الخلقية التى فيها آثار سابقيه، وغلب عليه التأمل العميق، ومزج العنصر الذاتى بالعناصر التراثية، وحين جمع هذه الفصول ونشرها عام ١٥٨٠، وسماها «محاولات» لم ينس أن ينبه القارئ فى مقدمتها إلى أنه يصوّر نفسه أو جوانب منها.

طبقت شهـرة **مـونتينى** أرجـاء القـارة الأوربيـة، وعـبرت المـانش إلى إنجلترا، وتُرجمت إلى اللغة الإنجليزية عام ١٥٩٥ م فلاقت إقبالا هائلا، وكان صداها واضحا فى المقالات التى دبجتها يراع **فرانسيس بيكون**، وهو محام ناشئ، وصدرت عام ١٥٩٧، ولو أنها تنتمى شكلا إلى فترة ما قبل مونتين لغلبة الحكمة والمثل والأقوال المأثورة، وقلة العنصر الذاتى والتجارب الخاصة، وفرق بينهما عباس العقاد فى تركيز جيد، يقول:

«مونتين فيّاض مسترسل، كثير الأغراض، متعدد الملامح الشخصية، قريب فى أسلوبه إلى أساليب المقاليين المحدثين. ولكن باكون - على دأبه فى جميع محاولاته - كان أقرب إلى الاحتجاز والتركيز ودسومة المادة الفكرية، واجتناب الألوان الشخصية، والملامح الخاصة التى تنم عليه وعلى الجانب الإنسانى فيه».

وقد تقدم بيكون بفن المقالة خطوات أيضا، ومع ذلك يمكن القول أنها ظلت على امتداد القرن السابع عشر فنًا ثانويا يعيش على هامش الأغراض الأخرى، وظلت وسيلة تسلية، وقراؤها قلّة، ولو أنهم من الطبقة الممتازة التى تعنى بالأدب. وفى

---

(٨) حققنا كلا الكتابين، ودرسنا الأول منهما تفصيلاً فى كتابنا: «دراسات عن ابن حزم وكتابة طوق الحمامة»، وصدرا عن دار المعارف فى طبعات عديدة.

القرن الثامن عشر وجدت من يتفرغ لها، واعتبرها فنًّا قائما بذاته، وأصابها التطور، فلم تعد مجرد تأمّلات ذاتية فيها يعرض للإنسان من مشكلات فى حياته الخاصة، أو فى علاقته بالمجتمع، وإنما اتجهت إلى تحليل مظاهر الحياة حولها، ونقدها وتجريحها، واستحدثت أسلوبا جديدا فى العرض والتحليل، وهو تطور تدين به لشيوع المجلات الأدبية، وانتشار المقاهى حيث يلتقى ابناء الشعب، ويتناقشون فى مختلف شئون الحياة، فعوّدهم ذلك على الاستقلال بالرأى فيها يعرض لهم من شئون وقضايا.

ومع القرن التاسع عشر اتسعت موضوعات المقالة، ولم تعد مقصورة على حياة المدن وحركة الحياة فيها، والعادات والأخلاق، وبدأ المقاليّون يكتبون عما يروق لهم من تأمّلات وأحلام، وعن شخصيات قابلوها أو كتب قرأوها، كما هو الحال عند هازلت الإنجليزى، وليس غريبا وكان العقاد من المعجبين به، أن يعطى مجموعة من مقالاته عنوان: «مطالعات فى الكتب والحياة»، وأهملت موضوعات القرن الثامن عشر، وازدادت المقالة طولا، ولم تعد وعظا وإصلاحا، وإنما تعبيرًا عن الذات، يخلو من التوجيه والإلزام، وكان ذلك نتيجة حتمية لطغيان الرومانسية، كما أن شيوع المجلات الأدبية، وكثرتها ترك أثرا قويا فى إقبال الكتاب عليها، فازدهر النوع ازدهارا عظيما، ومارس كتابتها عدد كبير من الكتّاب العظام.

وفى الأدب العربى الحديث تعاورتها أطوار مختلفة، تبعا لتطور الصحافة والحياة السياسية والفكرية، فهى فى الطور الأول، ويمتد من عصر محمد على حتى الثورة العربية، بدائية تعكس فى أسلوبها خصائص عصر الاحتضار من سجع ومحسنات بديعية، وزخرف متكلف، ومجالها السياسة، وتعرض أحيانا للشئون التعليمية والاجتماعية، ومن أعلامها **رفاعة الطهطاوى** فى «الوقائع المصرية»، و**عبد الله أبو السعود** فى «وادى النيل»، و**محمد أنسى** فى «روضة الأخبار»، و**سليم عنحورى** فى «مرآة الشرق».

وحملت فى الطور الثانى تباشير البعث التى سبقت الثورة العرابية، بتأثير من **جمال الدين الأفغانى** و**محمد عبده**، وفيه تحللت من قيود السجع، واقتربت من الشعب تدريجا، ومن أشهر كتّابها عبد الله النديم، وأديب إسحاق، وإبراهيم

المويلحى، وعبد الرحمن الكواكبى وآخرين.

وبدأ **الطور الثالث** مع طلائع المدرسة الصحفية الحديثة، وتكونت مع بداية الاحتلال، وتأثرت بالنزعات الوطنية والإصلاحية والحزبية، فهى فى جريدة المؤيد لعلى يوسف دعوة إلى الإصلاح، وفى اللواء لمصطفى كامل تقاوم الاحتلال، وفى كليهما أقرب إلى الخطبة المتحمسة منها إلى المقالة الهادئة، وعُنيت الجريدة لأحمد لطفى السيد بالدعوة إلى التجديد والبعث على قواعد من العلم، وبشئون التربية والتعليم والسياسة فكرا ونظرية، وفيها تربى خيرة الكتاب الذين قادوا الحركة الأدبية والاجتماعية فيما بعد، أمثال: عبد الرحمن شكرى، وعبد العزيز البشرى، وعباس العقاد، ومحمد السباعى، ومحمد حسين هيكل، وطه حسين، وعبد السلام ذهنى، وإبراهيم رمزى، وإبراهيم المازنى، وسلامة موسى، وتوفيق دياب، ومصطفى عبد الرازق، وآخرين. ومن النساء: لبيبة هاشم، ونبوية موسى، وملك حفنى ناصف وأخريات، وهم أساطين الحياة الأدبية بين الحربين العالميتين، وتوزعتهم ألوان الكتابة، فكان منهم الناقد والمؤرخ والمربى والقانونى والقاص والخطيب والسياسى والمتفلسف. وخطوا بالأسلوب الأدبى خطوات كبيرة إلى الأمام فصفوه من السجع والصنعة، وحمّلوه من الأفكار والمعانى أكثر مما جمّلوه بالحلى والزخارف.

كانت فترة ما بين الحربين العالميتين أخصب مراحل هذا الطور، وأزهى عصور المقالة، فتعدّدت مدارس الكتابة وتنوّعت، فمال يعقوب صروف إلى المقالة العلمية، وتميز أسلوبه بالرصانة، وجاء أسلوب مصطفى لطفى المنفلوطى خطابيا يلائم بين تراثنا فى الأدب وحاجة العصر الذى يعايشه، وتوسّط عبد العزيز البشرى بين السجع والترسل، وجمع طه حسين بين موضوعية العلم وذاتية الفن، وآثر أحمد أمين جانب العقل على جانب العاطفة، واعتمد أحمد حسن الزيات على الصنعة المحكمة والتكلف المرهق، وتوفير القيم اللفظية والتوازن الموسيقى، وظل عباس العقاد متجهم القلم، جاد الطبيعة، يكتب كمن يحمل أعباء التاريخ على كاهله، يرود آفاقا سامية نبيلة، ولا يتدنى إلى العادى من مشكلات الحياة اليومية.

وبعض من عددنا رحل عن الدنيا، وآخرون واصلوا المسيرة إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، وصحبها وتلاها أحداث جسام، قلبت الحياة فى العالم العربى رأسا

على عقب، وأطاحت بعروش عتيدة، واحتلت الصهيونيةُ فلسطينَ بعون من الاستعمار الغربى وتآمره، إنجلترا وأمريكا وفرنسا، وكثرت الحركات السرية والعلنية، وراجت الصحف والمجلات، وازدهر الفكر والأدب، وامتازت المقالة بالتركيز والدقة، وعملت على بث الثقافة العامة، ورقّ أسلوبها وسهل، واحتلت الدعوة إلى العدل الاجتماعى مكانا ملحوظا إلى جانب القضايا القومية الأخرى وخرج التقدميون واليساريون والاشتراكيون إلى السطح بعد أن كانوا يعملون تحت الأرض، وانتشرت كتابة الخاطرة، وهى مقال موجز مركز، ذاتى إلى أبعد حد، ومهدت لحركة ٢٣ يولية ١٩٥٢ العسكرية، وأخذت هذه طابع الثورة بما أحدثت من تغييرات جذرية فى مصر والعالم العربى بأجمعه، وكان لها إيجابيات كثيرة وبالغة الأهمية، وإنجازات عظمى رائعة، وأخطاء كبرى فادحة أوضحها غياب الديمقراطية وحرية الفكر، فكان عائد الأدب ضحلا، لأنه لا يزدهر إلا مع الديمقراطية، ولا ترتفع أعلامه إلا حيث تسود الحرية، ومع الطغيان والدكتاتورية، صريحة أو مقنعة، لن تجد غير المنافقين والتافهين والمتسلقين، ومثلهم لا يشيع فنّا، ولا يخصب ثقافة، ولا يثمر غير التفاهة.

● **الخطابة:**

النوع الأخير من فنون النثر، ولها خصائصها التى تميزها عن كل ما سبق، وهى من أقدم فنون الأدب شرقا وغربا، وأبعدها عن الأدب المقارن، لأنها تقوم على المشافهة المرتجلة، وتعتمد على العاطفة الخالصة، وغايتها الإقناع عن طريق القلب، وهى عوامل تجعل منها فنًّا آنيًّا مرتبطا بلحظته وبيئته، ومزاج الذين توجه إليهم، وإمكانات الخطيب نفسه، وتأثيرها حين تدوّن وتقرأ قليل، وصداها عبر الزمن محدود، لأن من بين ما تعتمد عليه أشياء لا تنقل ولا تستعار، من جمال الإلقاء، وحركات الخطيب وإشاراته، وارتفاع الصوت وانخفاضه، وعفويته وبديهته، ولهذا لن تكون وقفتنا معها هنا طويلة ولا مفصّلة، وبحسبنا أن نأتى على خطوطها العامة، ليطرد سير الحديث كما يقول القدامى، ولأن هذا الجانب النظرى هو الذى يعكس ملامح التأثير والتأثّر، ورحل من قرن إلى آخر، ومن وطن إلى ثان، واكتسى فى كل بيئة ولحظة ثوبا متميزا.

ربما أدق تعريف للخطابة أنها «فن الإقناع والاستمالة»، وأقدم تقسيم لها قام به أرسطو على أساس الزمن، فمنها ما يرتبط بالماضى وهو الخطابة **القضائية**، أو بالمستقبل وهى السياسية، أو بالحاضر وهى **المحفلية**، ومحظور عنده على الخطيب الذى يتكلم فى نوع أن يتعدى زمنه. ولا يزال هذا التقسيم فى خطوطه العريضة قائما حتى يومنا هذا، لم ينل منه الزمن شيئا، ولم يضف إليه المحدثون إلا القليل، أو ما لم يكن معروفا فى عهد أرسطو وهو الخطابة الدينية.

فالخطابة **المحفلية**، وفى مقدمتها الأكاديمية، هى التى تلقى فى المجامع العلمية، وتتجه إلى إمتاع الفكر والأذن بما تعتمد عليه من أفكار خلّابة، واختيار موفق فى التعبير، وايقاع منسجم فى الأسلوب، وتلقى فى افتتاح دورات المجامع العلمية ومؤتمراتها، وفى استقبال الأعضاء الجدد، أو تكريم المبرزين فيهم، أو رثاء الراحلين، أو الفائزين فى مسابقاتها، أو حول قضية من القضايا تعرض للحوار.

والخطابة **السياسية**، وفيها لا يقف الخطيب عند إمتاع العقل، وإلذاذ الأذن، وإنما يستحث الإرادة، ويستثير العزيمة، لمنع قرار أو الدعوة إليه، وفق ما تتطلبه مصلحة الوطن، ولا تكون إلا فى ظل أنواع خاصة من الحكم، فتزدهر فى ظل الحكم الديمقراطى، ومن لوازمها أنها عملية، ومجالها قضايا الشعب المادية، وتتطلب استعدادا كاملاً للبذل المطلق من أجل مصلحة الشعب والوطن، وخبرة طويلة بالناس، ودراية واسعة بالمجتمع، ومعرفة بالاقتصاد والحرب والإدارة، فإذا غابت هذه عن الخطيب فإن مواهبه قد تدفع به إلى الاندفاع وراء قرارات مخربة، وليس أخطر على الأمة ومصالحها من الساسة المرتجلين، فهم يشبهون أولئك الذين يقول عنهم موليير: «إنهم يعلمون كل شىء ولكنهم لا يفهمون شيئا، ومثلهم يقودون شعوبهم نحو الهاوية..».

وتعتمد الخطابة **القضائية** على المحامى، وممثل النيابة، وكلاهما يهدف إلى إقناع المحكمة بأسلوب مهذّب بليغ، لأن الأسلوب العاطفى المثير لا يروق فى مجتمع مثقف ملمّ بخبايا القانون والتشريع، مصمم على عدم التأثر بالبلاغة الخطابية، وفى حصانة من التأثيرات الكلامية. ولكن التأثير العاطفى يستساغ فى الدفاع عن الجرائم السياسية بخاصة، وبعض هذه المرافعات نالت شهرة واسعة، وأصبحت

آثارا أدبية رفيعة، ودخلت التاريخ من أوسع أبوابه، وأشهر مثل لها فى عصرنا الحديث مرافعة **إبراهيم الهلباوى** عن الصيدلى **إبراهيم الوردانى** الذى اغتال **بطرس غالى** رئيس الوزراء فى ٢٠ فبراير ١٩١٠ لخيانته، وتعاونه مع المستعمر، ومرافعة الدكتور **على بدوى** عن تلميذه المحامى **محمود العيسوى** لاغتياله **أحمد ماهر** رئيس الوزراء فى مبنى البرلمان فى عام ١٩٤٥ لأنه أعلن الحرب على المحور إلى جانب الحلفاء، أو مرافعات عدد من المحامين عن **خالد الإسلامبولى** ورفاقه لاغتيالهم **أنور السادات** رئيس الجمهورية، وهو يشاهد العرض العسكرى احتفالا بانتصارات ٦ أكتوبر، فى اليوم نفسه من عام ١٩٨١.

● الأدب المقارن والأنواع الأدبية:

لم يعط الأدب المقارن أهمية زائدة لنظرية الأنواع الأدبية، رغم أن المؤتمر العالمى الثالث للأدب المقارن، وعقد فى مدينة ليون بفرنسا عام ١٩٣٨، اختار «مشكلة الأنواع» موضوعه الرئيسى، لكن ذلك لم يضف جديدا، ولايعنى أى تقدم، لأنه لم يصل إلى اتفاق حول المناهج التى يجب أن تستخدم.

ولم يهتم المقارنون الفرنسيون من المدرسة القديمة، وعلى رأسهم **فان تيجيم**، بالقضية، لأنهم عالجوها فى إطار مزدوج من الأدب المقارن والأدب العام، وفى هذا الأخير يتناولون السونيتا Soneta، والمأساة الكلاسية، والمسرحية الرومانسية، والرواية الريفية، بوصفها وقائع أدبية يمكن أن تدرس فى مجال الأدب العام، وأضاف إليها تيجيم فى مكان آخر من كتابه «الأدب المقارن»، الشعر الرعوى والرواية العاطفية، ولكنه فى الفصل الثالث منه، ووقفه على الأنواع والأساليب، صنّف الأنواع بطريقة آلية إلى أنواع: نثرية، وشعرية، ومسرحية. وهو تقسيم لايمكن التسليم به فى عالمنا المعاصر، لأنه ثمة أشكال تقع بين نوعين، مثل القصة الشعرية، والملحمة النثرية.

أما **جويار** فلم يخص المسألة بأكثر من خمس صفحات من القطع الصغير، وصنّفها على نحو ما صنع أستاذه إلى مسرح وشعر ونثر، واكتفى **بيشوا** وصاحبه بثلاث صفحات فرّقا فيها بين الأعمال التى تعود إلى أصل واحد، وتنتمى علاقاتها

السببية إلى الأدب المقارن بمعناه الدقيق دون جدال، وتلك التى تعود إلى أصل متعدد، وهى الأكثر شيوعا، وتقودنا إلى الأدب العام المتوافق زمنا.

يضربون المثل للأعمال التى تعود إلى أصل واحد بالرواية التاريخية، فقد انبثقت كلها عن رواية «ويفزلى» لولتر **سكوت**، وصدرت عام ١٨١٤، وفيها تلتقى وسوسة بائع الآثار القديمة مع العنصر الملحمى، وتذيب التاريخ والخيال أحدهما فى الآخر، حتى يصبح التاريخ تابعا للرواية، فيبعث الحياة فى لوحاتها التصويرية، ذلك أن سكوت لم يلجأ إلى التاريخ المعاصر يستقيه قصصه، وإنما اختار موضوعاته من عصور سحيقة، وبخاصة العصور الوسطى، ولم يترك الشخصيات التاريخية تحتل المكان الأول فى الرواية فتقيد حريته روائيا، وإنما اهتم أوّلًا بالحوادث التاريخية، واستطاع أن يبعث العصر من خلالها بكل خصائصه الزمانية والمكانية، ولم يعد التاريخ جزءًا مملًا فى الرواية يتعجله القارئ ليفرغ منه، وإنما أصبح الغاية المقصودة فى كل أجزاء الرواية ومحورها الذى تدور حوادثها حوله، وأصبح العنصر الخيالى غير ذى بال. والعقدة الغرامية فى روايات ولتر سكوت ليست مقصودة لذاتها، وإنما لربط حوادث الرواية وأجزائها المختلفة، ولفت نظر القارئ، وإثارة انتباهه، وفيها تختفى العواطف والمشاعر الفردية أو تكاد، وتحل مكانها الإحساسات العامة والمشاكل الاجتماعية.

كل الروائيين الذين اتخذوا هذا النوع الأدبى قالبا لإبداعهم خرجوا من معطف ولتر سكوت، أمثال دى فينى فى روايته «خمسة بحار»، وهيجو فى «نوتر دام دى باريس»، **وديماس الأب فى** «الفرسان الثلاثة»، وكلهم فرنسيون، ومانزونى الإيطالى فى «الخطيبان» **وجوجول الروسى** فى «تراس بولبا»، فهؤلاء وغيرهم يعتبرون جميعا تلاميذ لولتر سكوت، على الرغم من أن هناك من يبحث عن سوابق لرواياته فى إنجلترا أوفرنسا، فى القرن الذى سبقه، أو فى العصر القديم بشقيه الوثنى والمسيحى.

عاشت الرواية التاريخية وازدهرت طوال العصر الرومانسى، وماتت - أو كادت - فى الأدب الأوربى بانتهائه حوالى منتصف القرن التاسع عشر، ولكن لتولد وتزدهر فى أوطان أخرى جاءت فى نهضتها تالية لأوربا، والمثل الواضح لهذا

مصر، ومن بعدها يجيء العالم العربي، ومهّد لها التربة طائفة من المترجمين نقلوا عددا من خيرة الروايات التاريخية الأوربية إلى اللغة العربية، وبخاصة من اللغتين الفرنسية والإنجليزية، فلفتوا الأنظار إلى هذا النوع الأدبي الجديد، وقربوه إلى أذواق القراء، وبدأ الكتابة فيه **جورجي زيدان**، ١٨٦١-١٩١٤، متأثرا دون شك بولتر سكوت مباشرة، أو بمن تأثروا به من كتاب آخرين أمثال ديماس الأب من الفرنسيين، وجاءت رواياته متواضعة فنيا، وليست نقية الدوافع، استهدف بها التسلية وإزجاء الفراغ، فاختار من التاريخ العربي والإسلامي ما يؤدي هذه الغاية، متجنبا في الغالب صفحاته المشرقة، وأمجاده الباذخة، من ظهور الإسلام وامتداده، وفتوحاته وانتصاراته، مؤثرا المواقف الحساسة التي تمثل صراعا بين مذهبين أوكتلتين، تتصارعان على النفوذ والسيطرة، مثل: عذراء قريش، وغادة كربلاء، والحجاج ابن يوسف، وغيرها. على حين أن الأجيال التي تلته اتخذت من التاريخ القومي موضوعا وإطارا لفنها الروائي، وكانت الظروف السياسية والاجتماعية التي يمر بها الوطن في تلك الأيام وراء اتجاههم إلى التاريخ، والتقاط نماذجهم الفنية من بين صفحاته، على اختلاف بينهم في المرحلة التي يؤثرونها، فبدأ **نجيب محفوظ** رحلته الأدبية بروايتين تاريخيتين، استمد أحداثهما من مصر الفرعونية، وهما: رادوبيس، وكفاح طيبة. وآثر **فريد أبوحديد**، تاريخ العرب قبل الإسلام، فكتب المهلهل سيد ربيعة، والملك الضِّليل، وزنوبيا، وعنترة بن شداد، والوعاء المرمري، واتكأ **محمد سعيد العريان**، المتوفى عام ١٩٦٤، على تاريخ مصر الإسلامية، وبخاصة في عصري الأيوبيين والمماليك، واستقى منه مواد ثلاث من رواياته الأربع: قطر الندى، وشجرة الدر، وعلى باب زويلة، أما روايته الرابعة فاعتمد فيها على مرحلة متقدمة من التاريخ الإسلامي، حيث تقع أحداثها في النصف الثاني من القرن الأول للهجرة. واتجه **علي الجارم** إلى تصوير انعكاس الأحداث التاريخية على الشخصيات الأدبية، كنماذج بشرية، فكتب «الشاعر الطموح» وأتى فيها على الخطوط العريضة لحياة المتنبي، ومصورًا معها عصره، وما اضطرب فيه، وصنع الشيء نفسه في «شاعر ملك» وتناولت حياة أمير إشبيلية المعتمد بن عباد، و«فارس بني حمدان» وتدور حول أبي فراس الحمداني، وهكذا في رواياته الأخرى.

وفي مطلع القرن التاسع عشر برزت في أوربا الرواية الريفية، تصور حياة

الفلاحين وعاداتهم وتقاليدهم ومشاعرهم، ونلتقى بها بدءا عند **ألبير بيتزيوس** (١٧٩٧ - ١٨٥٤) راعى كنيسة برن البروتستانتية فى سويسرا، فى روايته «أولى العلاّف»، ونشرها بالألمانية عام ١٨٤١، تحت اسم مستعار، ونشر روايات أخرى من النوع نفسه، وإن كانت كتاباتها تعكس اهتمامات تهذيبية. وفى أقل من عشرين عامًا انتشر هذا النوع فى كل أوربا، فنشرت **جورج صاند** الفرنسية روايتها «فاديت الصغيرة» عام ١٨٤٨، ونشرت **جورج إليوت** الإنجليزية قصتها «آدم بيد» عام ١٨٥٩، وروايات ريفية أخرى كتبها **أورباخ** ابتداء من عام ١٨٤٣، أوالقصص التى كتبها **جوتفريد كيللر**، وكلها أعمال لايمكن أن نردها إلى المؤلف السويسرى راعى كنيسة برن، لأن هذا الأزدهار الريفى يضرب بجذوره فى الأرض الأوربية، لكى يحتج بطريقته على التجمعات المزدحمة التى أوجدتها النهضة الصناعية، حيث تذيل حياة الطبقة العاملة، وتتلاشى نضارة العمال وحيويتهم.

ومثل آخر يضربونه على تعدد الأصل، أو المصدر إن شئت، يتمثل فى قصص الحيوان، فهناك من يرفض ردّها إلى بلد واحد نقلت عنه البقية، ويميل إلى القول بظهور آثار أدبية متعدّدة من هذا النوع فى الزمان والمكان، ويرى أنها أدب شعبى ينشأ فى كل الأمم، وينتشر على ألسنة العامة، دون حاجة إلى استعارته من أداب أخرى، إلاّ حين يرقى إلى المرتبة الأدبية، حينئذ تحدث التأثيرات المتبادلة بين الآداب القومية المختلفة، وقد ازدهر هذا النوع الأدبى فى الآداب الشرقية بعامة، والهندية والفارسية ثم العربية من بعد بخاصة، قبل أن تعرفه الآداب الغربية الحديثة، أو الوسيطة، وساعدت عقيدة التناسخ التى كانت سائدة فى الشرق الأقصى على ازدهاره، لأنها تتطلب معاملة الحيوان برفق، وارتقت به إلى مرتبة الإنسان، ويُرجّح أن هذه الآداب كانت وراء نشأة هذا النوع فى الآداب الأوربية، ومن الصعب تحديد أيُّها، ومن الممكن أن تكون جميعها قد أسهمت فى هذه النشأة.

-لا يستطيع المقارن أن يدير ظهره لدراسة الأنواع الأدبية، وأن يتفادى دائما القيام بمواجهة بين التاريخ ونظرية الأدب على قاعدة عالمية، وبداهة أننا فى هذا السياق يمكن أن نستغنى عن الأشكال الشعرية التى نمت فى نطاق أدب قومى فحسب، ولم تتجاوز حدوده، كما هو الحال فى القصيدة البروفنسالية، أو الألمانية

القديمة، أو الإنجليزية المعروفة باسم Limerick.

لقد وجدت الأنواع الأدبية بالممارسة، وبتأثير الجمهور الذى يريد لهذا الميل أو ذاك من ميوله أن يجد عند الكاتب صدى، وتأثير الكتّاب الذين تؤهلهم استعداداتهم لإرضاء هذه الميول، وتمايزت هذه مع العصور شيئا بعد شىء، فتغيرت صورها وطريقة إرضائها، لأن اختراع الكتابة والطباعة، وانتشار الصحف، وذيوع التعليم، وغيرها، أدى إلى تغيير فى الظروف الخارجية للأنواع، وبالتالى فى تكوينها الداخلى، وهى تغييرات لم تحدث فى آن واحد لكل الآداب، فتأثر بعضها ببعض، وأخذ بعضها عن بعض، وحين يأخذ هذا البعض أو يقتبس يؤثر نوعًا دون آخر، لأنه مزدهر، أو لأنه يلبى حاجة فى نفسه، أو لأن حب الأطلاع والشغف بالجديد يقودانه فى هذا الاتجاه، ويحملانه إلى هذه الناحية.

وبعض الأنواع يدخل بلدا ما، فى لحظة ما، فيجد حماسة له، وإقبالًا عليه، وشغفا به، فيقيم فيها، ويألف جوها، ويستطيب مناخها، على نحو ما حدث للسونيتا الإيطالية فى عصر النهضة حين رحلت إلى فرنسا وإنجلترا، أو للرواية الإنجليزية العاطفية فى القرن الثامن عشر حين هاجرت إلى فرنسا وألمانيا، أو للرواية التاريخية حين جاءت إلى مصر فى مطلع هذا القرن، أو القصة القصيرة حين وفدت إلينا بعد الرواية التاريخية. وبعض الأنواع يختفى أو يتعثر فى بعض البلدان، ويثبت أقدامه فى بلدان أخرى، فقد تلاشت أشكال الموشحات من الشعر الأوربى بعد تأثير واضح فى البداية، واستقرت فى الآداب الفارسية والتركية والأوردية والعبرية.

وكل هذه قضايا لا يوضحها إلا الأدب المقارن.

يستطيع المقارن أن يدرس تطوّر الأنواع الأدبية من خلال أوجه ثلاثة: نشأة كل نوع وتدرّجه، وتطوّر كل نوع على انفراد، فقد تطوّرت الخرافة من نثر تغلب عليه الطبيعة الأدبية فى المشرق إلى شعر تغلب عليه الصفة التعليمية فى الغرب، وأخيرا دراسة ما يطرأ على الأنواع من تغيّر تام.

علينا أن نأخذ فى الحسبان أن بعض الأنواع التى عرفها الأدب الإغريقى، وإن نُسِيَتْ وحتى لم يلتقطها الأدب اللاتينى إذا شئت، ولم تصل إلى العصر الحديث،

جديرة بالدرس ولا يصح إهمالها، لأن موت نوع أدبى لا يعنى أن اسمه اختفى أيضا، فقد يستخدم فى حالات أخرى كثيرة ليعبّر عن نوع جديد، إذ تصبح الأنواع الميّتة غذاء تنمو عليه أنواع أخرى، فلا شىء يفنى فى الحياة الأدبية كما لا شىء يفنى فى الطبيعة. وتتمثل مهمة المقارن فى هذه الحالة أن يتحّسس هذا الاختلاف، وأن يدرس الظروف التاريخية التى أدّت إلى تجانس الاسم واختلاف المعنى.

وتهتم المقارنة أيضا بالبحث فى أنواع أخرى، تجىء فى أشكال هامشية، لا تنطوى تحت ما هو تعليمى، ولكنها أيضًا لا تدخل فى دائرة الأدب، مثل المقال، والسيرة الذاتية، والأمثال، وتلخيص الكتب، والأوبرا الحديثة، فى شكلها البدائى، ومن وجهة نظر المقارنة، وطبقا لتاريخ الأنواع، ومقارنتها مع المآسى القديمة خير من مقارنتها بأعمال موزار، أو فردى، أو وانجر، وهم من خيرة مؤلفيها نصا وموسيقا.

ومع بداية البحث فى الأنواع الأدبية وما يتصل بها لابد من تحقّق شرطين هامين: نوع محدّد تحديدا جيدا ودقيقا، وبيئة متلقية محدّدة زمانا ومكانا تحديدا واضحًا.

ومن المؤكد أن عمل المقارن يصبح أكثر يسرا إذا تتبع فى بلد أجنبى واحد مصير صورة أدبية معينة معروفة الأصل تماما، كدراسة الكوميديا الإسبانية فى فرنسا فى القرن السابع عشر، أو أقلمة الإنجليز للمأساة الفرنسية، غير أنه يستطيع أن يذهب إلى ما هو أبعد من هذا فيكتب التاريخ الأوربى للرواية التاريخية فى القرن التاسع عشر، أو للموشحات عبر العالم الإسلامى فى العصر الوسيط، وفى هذه الحالة يمكن تصور منهج البحث على النحو التالى:

● تحديد النوع الأدبى، وبخاصة إذا كان مستحدثًا ومفرطا فى الإبهام، والأسلوب الذى صيغ فيه، حتى لا يضل البحث فى متاهات لا تنتهى، إذ يصعب دراسة تأثير أسلوب ما بدقة ما لم نحدّد الموضوع نفسه أوّلا، فقد ينبئنا أن وراء التأثير نصوصًا أجنبية، شاعت غالبا عن طريق الترجمة، وإذن فلابد من معرفتها وتقييمها.

● البرهنة على أن هناك اقتباسا، مباشرا أو غير مباشر، فهو مباشر حين استنبت فيكتور هوجو المآسى الشكسبيرية فوق المسرح الفرنسى، وغير مباشر لمن سار على خطاه بعده من الفرنسيين، والشىء نفسه يمكن أن يقال عن جورجى زيدان والرواية التاريخية، فهو فى كتابته لها مقتبس على نحو مباشر من والتر سكوت، على حين أن الذين ساروا على خطاه من الروائيين العرب كانوا غير مباشرين، وبخاصة أولئك الذين لم يكونوا يجيدون شيئا من اللغات الأجنبية، وبقدر ما تتسع المسافة بين المصدر الأول والمتلقين يكون أقل تأثيرا، وفى المثالين اللذين أتينا بهما ينتهى بنا الحال بأن نجد كثيرا من تأثير هوجو وزيدان، وقليلا، أو لا شىء، من تأثير شكسبير ووالتر سكوت.

● دراسة التفاعل المتبادل بين الأنواع الأدبية والمؤلفين وتقييمه: هل كان المؤلف فى اختياره حرًا؟ ولِمَ آثر هذا النوع دون غيره؟ ما الثراء الذى وجده فيه، أو الجاذبية التى شدته إليه؟. أما إذا كان الأمر يتعلق بنوع مستحدث، أو بضواغط قاهرة خضع لها المؤلف، فما الفائدة التى اكتسبها من وراء استجابته لها؟. إن عملا كهذا سوف يقدم لنا فكرة شائقة عن أمزجة المؤلفين، ومميزات الذين نالوا منهم شعبية واسعة.

وكثيرا ما تتطلب دراسة مصير نوع أدبى تحليلا دقيقا للنصوص والمصادر، ومنهجا صارما، وتغلغلا نفسيا عميقا، ومثل هذه البحوث لن تكون جافة، وسوف نطل منها على آفاق بعيدة ومتنوعة، ونجول معها عبر أنفس متباينة ومعقدة، ومعها تتحول الدراسة غالبًا إلى علم نفس مقارن.

ومن الضرورى أيضا أن يدرس الباحث تأثير النوع الأدبى لا تأثير الكاتب فحسب، لأن النوع الذى يختاره الأديب وطريقة التعبير التى يستخدمها يؤثران فى العواطف والأفكار فيساعدان عليها أو يعوّقان سيرها، ويميلان بها فى هذا الاتجاه أو ذاك، فهى القالب الذى يصب فيه أفكاره، سواء تبنّاه لا شعوريا أو اختاره بعد تأمّل، وسواء أوجده من العدم – وقلّما يحصل هذا أو لعله فى حكم المستحيل – أم صنعه من مواد مستخدمة، ذات أصول مختلفة، أم حوّره ليصبح أكثر ملاءمة لعبقريته وغايته – وهو ما يحدث كثيرا – أم أخذه عن غيره بقضه وقضيضه دون تغيير أو

تبديل لأن الصلة بين شخصية الكاتب والنوع الذى أخذ به مما يعنينا بيانها بقوة، ليوضح كل منهما الآخر، وفى كثير من الأحيان، وبخاصة فى العصر الكلاسى، نجد صراعا حادا بين الأشكال الموروثة وأصاله الكاتب.

مثلا، يمكن أن نسأل واقعا: ماذا استحدث والتر سكوت فى نوعه الجديد؟. قليلا من الأفكار، صيغت بمنهج فنى، وثمة كتاب يعادلونه فى الذكاء والموهبة، ولأنهم لم يعرفوا أو لم يستطيعوا أن يجدوا طريقهم إلى هذا المنهج اخفقوا حيث انتصر، وكل واحد منهم أعوزته إحدى الصفات، أو أكثر، التى كوّن مجموعها والترسكوت.

التأثيرات المتبادلة بين الفنون

صلة الأدب بالفنون الجميلة متعددة الأشكال، شديدة التعقيد، فالشعر يستلهم الرسم أو النحت أو الموسيقا، وهذهالأعمال نفسها قد تغدو موضوعا له، شأن الطبيعة والأشخاص، فلوحة بيجماليون فى متحف اللوفر ألهمت توفيق الحكيم أن يكتب مسرحيته التى تحمل الاسم نفسه، وقصور بنى الأحمر فى غرناطة أوحت إلى نزار قبانى أن يكتب قصيدته «غرناطة»، وقصيدة الشاعر الفرنسى مالرميه «قيلولة وعل» استوحاها من رسوم مواطنه الفنان بوشيه، ١٧٠٣ - ١٧٧٠م، وبالطبع فإن للأدباء رأيهم فيمن يفضلون من رسّامين ورسوم، وهى قضايا يمكن أن تدرس، ولها صلات قريبة أو بعيدة بنظرياتهم الأدبية، وأذواقهم الفنية. كما أن الأدب أيضا يمكن أن يصبح موضوعا للرسم أو الموسيقا، ويتعاون الأدب مع الموسيقا، شعرا غنائيا أو مسرحيا، تعاونا قويا، ويتجلى ذلك واضحا فى الابتهالات الدينية، والأذكار الصوفية، وفى ظل هذا التلاقى حاول الأدب أن يرسم بالكلمة، وأن يصبح الشعر فى مستوى إيقاع الموسيقا، وفى أحايين قليلة كان يرنو بعينيه نحو النحت.

فى ما ألمحنا إليه مجال واسع للدراسة لم يتعرض له أحد جادا ومتعمقا، إلّا فى العقود الأخيرة من هذا القرن، وبطريقة جزئية، وظلّت دراسة الفنون فى علاقتها بالأدب «أرض لا أحد» علميا فجعلها بعضهم فرعا من علم الجمال، وارتآها آخرون جانبا من تاريخ الفن أو الموسيقا، وعلى مدى زمن طويل كان تحليل الأوبرا نقديا - حيث يلتحم الأدب مع الموسيقا - خارج نطاق النقد الأدبى، واحتفظوا بذلك لمؤرخى الفن، باستثناء محاولات قليلة حيث درس جوزيف كارفن الأوبرا والدراما، وكتب جورج بلوستون عن العلاقة بين الأدب والسينما، وفيه درس عددا من الروايات الشهيرة التى تحوّلت إلى أفلام سينمائية.

وفى نطاق جمعية اللغات الحديثة فى الولايات المتحدة الأمريكية مجموعة عمل تُعرف باسم «جماعة الأبحاث العامة»، تضطلع بمهمة تغذية الدراسات عن

التأثيرات المتبادلة بين الفنون. ومنذ ربع قـرن قامت بعمـل ببليوجـرافيا عن هـذا الجانب ذات أهمية كبرى، وفى الأعوام الأخيرة بدأ المتخصصون فى الولايات المتحدة يلحظون أن الفصل بين الفنون المختلفة مصطنع ومفتعل فى الحياة والعلم على السواء، فأخذوا يعطون دراسته مزيدًا من الاهتمام والعناية. وفى خريف عام ١٩٦٦ انعقد مؤتمر مديرى أقسام الأدب المقارن فى الجامعات الحكومية فى الغرب الأوسط، وكان فيه مجال لأبحاث ثلاثة، قارنت بين الأدب والموسيقا، وبين الأدب والنحت، وخلال الاجتماع السنوى للغويين الجدد فى ديسمبر ١٩٦٧ انتظم حوار حول السينما، وآخر حول تاريخ الأدب والفن، وخصصت كل من مجلتى «دراسات الأدب المقارن» و «الأدب المقارن» عددا خاصا بالموضوع، كما درس المشتركون فى مؤتمر جمعيات الأدب المقارن الأمريكية فى أبريل من عام ١٩٦٨ المذهب التأثرى فى الأدب، ونشرت الجمعية الأمريكية للغات الحديثة مجلدا عن إضافات العلوم المختلفة، تضمن دراسة عن العلاقات بين الأدب والتاريخ والأساطير والسيرة وعلم النفس وعلم الاجتماع والدين، ودراسة عن العلاقة بين الأدب والموسيقا.

ومع ذلك، فليس ثمة أدنى شك فى أن مستقبلا قريبا، أو بعيدا، سوف يكون لدراسة التأثيرات المتبادلة بين الفنون، ومكانها من الأدب المقارن، إلى جانب علم الاجتماع الأدبى، والبحث فى الأنواع والموضوعات، والمتتبع لحركة الأدب المقارن يلمس بداية هذا الاهتمام فى أكثر من بلد أوربى.

كانت **فرنسا** أول من وضع يده على الموضوع، وإن لم تحكم التناول منهجية دقيقة، ففى عام ١٨١٠ نشر **سوبرى** كتابه «دراسة مقارنة فى الأدب والرسم»، ومع ذلك ظلت فرنسا لأمد طويل ترى أن مثل هذه الدراسة تنتمى إلى علم الجمال، وأحاطوها بتجريدية غامضة، مع أننا يمكن أن نقف عند الوقائع المحسوسة، وأن نفيد منها، وفى هذا القرن حاول **أندريه كوروا** أن ينصف الظاهرة فى كتابه «الموسيقا والأدب: دراسات فى الموسيقا والأدب المقارن»، كما حاولها **بول مورى** فى دراسته «الفنون والأدب المقارن: حاضر القضية».

ولكن بطاركة الأدب المقارن لم يهتموا كثيرا بالتأثيرات المتبادلة بين الفنون، وفى أول دراسة منهجية عميقة وموجزة كتبها **بلدنسبرجيه**، وقدّم بها للعدد الأول من

مجلة الأدب المقارن الفرنسية، بعنوان: الشيء والكلمة، ليست هناك أية إشارة خاصة بهذه القضية، ولم تتضمن الببليواجرافيا التى أعدها بتز، أو الترجمة الموسعة التى قام بها بلدنسبرجيه، أية إشارة إلى الموضوع، ولكن فى الفصل الخاص بالببليوجرافيا من المجلة، نجد الموضوع فى الفقرة التى تحمل عنوان «البيئة: الحياة والأفكار والفنون»، كما أن فان تيجيم مرّ فى كتابه الشهير عن «الأدب المقارن» بالفنون والموسيقا عجلا، وتناولها عرضًا، وتكلم عنها فى «الأفكار والعواطف»، وهناك فقرة تحمل عنوان: «الأفكار الجمالية والأدب»، ولكنه حتى فى هذه الصفحات تحاشى أن يشير إلى الأثر الذى تركه الرسام الفرنسى **جوستاف كوربيه**، ١٨١٩ ـ ١٨٧٧، فى الواقعية الأدبية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، أو أنه توجد علاقة ما بين الرسم فى الهواء الطلق للفنان الفرنسى **كلود مونيه**، ١٨٤٠ ـ ١٩٢٦، وبين جوانب محدّدة من الرمزية.

لقد أغمض تيجيم عينيه تماما عن أى واقع تاريخى يتناقض مع أفكاره.

ولم يكن **جويار** أفضل من تيجيم أوأكثر صراحة، وهو فى الفصل الخاص «بالتيارات الأوربية الكبرى: الأفكار والمذاهب والعواطف» من كتابه عن «الأدب المقارن» لا يتحدث إلّا عن «المذاهب والأفكار الأدبية والدينية والفلسفية والأخلاقية والتيارات العاطفية»، وبها ختم الفصل الذى يتجاوز الأدب المقارن ويقودنا إلى تاريخ الثقافة. وأمّا **إيتيامبل** صاحب بحث «المقارنة بلا علاقات»، فلم ير من مهمته أن يفتح هذا الباب المغلق، ولهذا كله فإن الخطوة التى قطعها كل من **كلود بيشوا** و **أندريه مارية روسو** تستحق التقدير، لأنهما فى كتابهما الموجز «الأدب المقارن» خصا الموضوع بأربع صفحات، من ١٣٣ إلى ١٣٦، وفيها يقولان:

«يستطيع العقل السليم أن يمدنا ببعض الحقائق المهمة: تتجه الفنون إلى الإنسان بعامة، ويتجه الأدب - رغم الترجمات - إلى مجموعات محددة، والأولى تتجه إلى الحواس، والثانى إلى الروح، وبين هذين الطرفين يوجد الكثير من توضيح كتاب، أو مذهب أدبى، من خلال سياقهما الفنى، وإدخال فن الأيقونات والأعمال الموسيقية التى تفسر تاريخ الأدب، ودراسة نشأة نقد الفن وتطوره، والمقارنة بين الشعر والموسيقا والمسرح والمعمار، وبيان التوافقات والصلات، وكثير من

المشروعات المحددة التى تكشف عن كثير».

وكانت **هولندا** بحكم موقعها، وهى نقطة التقاء بين كثير من التيارات الفنية والأدبية الأوربية، موطن عدد من المقارنين اهتموا بقضية التأثيرات المتبادلة بين الفنون المختلفة فى المقام الأول، بعضهم رفض الفكرة بقوة، وارتأى آخرون أننا لكى نفهم الأدب على نحو أفضل لابد أن نعرف صلته ببقية الفنون التى عايشها، وقام **تيسينج** مدير معهد الآداب العالمية فى أوترخت بدراسة العلاقات المتبادلة بين الفنون، فى كتابه نظرية الأدب، فى الفصل الحادى عشر منه.

وفى **ألمانيا** قال **ماكس كوخ** فى مقدمة العدد الأول من مجلته «الأدب المقارن» عام ١٨٨٧ : «إن دراسة التأثيرات الفنية تاريخيا تتضمن الأدب»، وجعل من أولى مهام مجلته أن تدرس بخاصة العلاقة بين السياسة وتاريخ الأدب، وبين الأدب والفنون التشكيلية، وبين تطور الأدب والفلسفة وغيرها، ودراسة الأدب المقارن أيضا. والحق أن دراسة أوجه التلاقى بين تاريخ الأدب وتاريخ الفن - باستثناء الموسيقا لأسباب تاريخية- تتمتع بشعبية واسعة بين المثقفين الألمان. وقد وجدت دعوة كوخ من استجاب لها من الباحثين، فقام **ولفلين** بنشر كتابه «مبادئ تاريخ الفن» عام ١٩١٥، وفيه ميز على أسس بنيوية بين فنى عصر النهضة وعصر الباروك، وحلل الخصائص لكل منهما، ودرس قيمتهما بأمثلة مختارة، وأقام منهجا يمكن أن يُطبّق على لوحة ما، أو قطعة من النحت، أو عينة من المعمار، فى الفترة نفسها.

وحاول **فالزل** أن ينقل أفكار ولفلين إلى الأدب، فدرس عام ١٩١٦ مسرحيات شكسبير، وحاول أن يظهر أنه ليس شاعرا ينتمى إلى عصر النهضة، وإنما مؤلف مسرحى ينتمى إلى عصر الباروك، لأنه لم يبن مسرحياته على طريقة التناسق التى اتسمت بها لوحات عصر النهضة، فالشخصيات الثانوية عنده عديدة، وتجمعاتهم غير متناسقة، وتتفاوت أهمية الفصول فى العمل الواحد، وكلها خصائص تظهر أن شكسبير يستخدم تقنيات عصر الباروك، فى حين أن الفرنسيين كورناى وراسين ألفا مآسيهما حول شخصية رئيسية واحدة، متدرجين فى ترتيب أهمية الفصول طبقا لقانون أرسطو التقليدى، مما يلحقهما بعصر النهضة، وكانت هذه الدراسة خطوة

حاسمة سمحت له فيما بعد أن يحاضر فى برلين عن التأثيرات المتبادلة بين الفنون، وأن ينشرها بعد ذلك فى كتاب صغير.

ويقول فالزل إنه احتار فى العنوان الذى يجب أن يعطيه لهذا البحث، وأن كارل فو يرمان أشار عليه بعنوان: «الجمال المقارن للفنـو ن التشكيلية والمتكلمـة»، ولكنه آثـر فى النهاية أن يختار له: «إيضاح تبادلات الفنون»، لأنه، فيما رأى، أكثر مواءمة لمحتواه.

وفيما بين الحربين العالميتين نشر العلماء الألمان أبحاثا أخرى ذات طابع مشابه، واستطاعوا أن تكون لهم مدارسهم حتى فى الخارج، وبخاصة فى البلاد الأنجلو سكسونية، وفى الولايات المتحدة على نحو أخص، وجاء مقال فوسلر الذى نشره عام ١٩٣٥، ودراسات **كورت فايس**، ونُشرت بعد ذلك بعامين، فوضعا نقطة النهاية فى التطور الذى بدأه فالزل، ثم ساد الحياة الثقافية الألمانية فترة من السبات لم تبذل خلالها أى جهد فى هذا المجال، وحتى مجلة أركاديا الشهيرة لم تنشر أى مقال عن التأثيرات المبتادلة بين الفنون، ولايزال الألمان رغم كثرة أبحاثهم عن الجمال وفلسفته، والاهتمام بها، يجيئون الآن متأخرين فى قائمة من يعنون بالتأثرات المتبادلة بينها.

وبداهة لا يعرف عالمنا العربى هذا اللون من الدراسة، من قريب أو بعيد، لأنه لا يعرف من الأدب المقارن إلا شذرات بسيطة، وعرفها متأخرا، والشىء نفسه يمكن أن يقال عن اهتمامه بالفنون الجميلة، ولايزال بيننا من يرى الموسيقا، والرسم، والنحت، والباليه، رجس من عمل الشيطان، مآل صانعها ومتذوقها إلى النار، وإلى جانب ذلك فإن البحث فى هذا الجانب يتطلب وعيا عميقا، ومعرفة شاملة بالفنون كلها وهو ما نفتقده تماما.

* * *

يعتبر الموضوع مقارنا عندما يتسع لأدبين قوميين، فى لغتين مختلفتين، فاللغة هى الأساس أوّلا وأخيرا، وعندما ندرس العلاقات المتبادلة بين الفنون نتخذ الحدود اللغوية أيضا طبقا للتقاليد العلمية، ولكن دون أن نأخذ فى الحسبان اختلاف الوسائل المستخدمة وهى: الكلمة والإيقاع واللون. ولدراسة التأثيرات المتبادلة بين

الفنون فى فترة محددة من الزمن، من الأوفق أن نضعها فى علاقة مع الفترة نفسها، أو الحركة التى تشترك فيها، وفى هذه الحالة يمكن أن نأخذ فى الاعتبار غايات الفنانين، فى ضوء النظريات والمبادئ التى يعبرون عنها، أو الاعترافات التى يدلون بها.

إن مؤرخ الأدب لا يمكن أن يدير ظهره لتاريخ الفن أو الموسيقا أو المعمار لأنه يستطيع أن يتعلم منها كلها ما يفيده فى دراسة الأساليب الأدبية بخاصة، ولا يغيب عن البال أن كثيرا من المذاهب الأدبية الحديثة نشأت فى أوربا فى مناخ غير أدبى، فى الفن أولا، وأوضحها الباروك والتأثيرية، وفهمها يحتاج إلى شىء من المعرفة بالفنون الجميلة، ولاتزال دراسة السجع فى الأدب العربى متخلفة، لأننا أهملنا أن نضعها فى مكانها من طبيعة المعمار العربى والموسيقا العربية فى العصر الذى ازدهر فيه، وكلها تعكس ذوقا معينا فى التكوين والتكرار والايقاع. ولعل التخبط فى فهم بناء القصيدة الجاهلية يعود إلى أننا نحاول فهمها دائما على أنها الفن الوحيد فى عصرها، وليس ثمة فنون أخرى إلى جوارها، أصيلة أو وافدة، فى شبه الجزيرة نفسها أو ما فى حولها، واسترحنا لهذا الواقع دون أية محاولة جادة للبحث عن فنون أخرى عاصرت فن الكلمة.

ليست هناك فنون نقية لمّا تتأثر بغيرها، وكل الفنون تتراسل فيما بينها، ولو أن هذا بالطبع لا يعنى أن يتحول أى نوع منها إلى النوع الآخر كلية فيصبح الشعر نحتا، أو الرسم موسيقا. وكل ما هنالك أننا حين نقول يكاد الشعر يصبح نحتا فإنما نعنى مجازا أنه ينقل انطباعا شبيها بما للنحت من تأثير البرودة الناتجة عن الرخام الأبيض، والسكينة والطمأنينة والصفاء، والخطوط البارزة الحادة، ولو أن البرودة فى الشعر شىء يختلف عن الإحساس باللمس فى الرخام، والسكينة فى فن الكلمة غيرها فى التمثال، والشاعر العظيم يجعل القارئ يرى الصورة ببصره، حين يسمعها بأذنه ويسمعها بأذنه حين يقرؤها بعينه، والقصائد الحديثة فى أوصافها العديدة تشى بأن وراءها فن الرسم، وتحفزنا إلى تصور المشاهد بتعبيرات تستدعى فى الذهن الرسوم الحديثة غالبا.

بداهة هناك شعر يقال وفى النية أن تضاف إليه الموسيقا فيما بعد، كبعض

المسرحيات وجميع النصوص التى تؤلف من أجل الأوبرا، وأحيانا يكون الشاعر هو الملحن، ومن الصعب أن يتبين الباحث ما إذا كان تأليف الموسيقا وإبداع الشعر كانا يتمان فى وقت واحد، أوأن يستطيع إثبات هذا، وحتى واجنـر الموسيقى الألمـانى العظيم كتب بعض مسرحياته قبل أن يلحنها بسنوات، كما أن بعض القصائد الغنائية نُظمت لتلائم ألحانا مؤلفة فعلا.

إن التعاون بين الشعر والموسيقا قائم على التأكيد، ولكن أسمى الشعر لا يميل إلى الموسيقا، كما أن أروع ألوان الموسيقا تقف دون حاجة إلى كلمات.

إن الكلمة والخيال فى الشعر لهما وظيفة جمالية تختلف عما هى عليه فى بقية الفنون الأخرى، فالمصور عندما يستخدم الخط واللون لا يقدم الهيئة الخارجية فى دقة للشىء الذى يرسمه فحسب، وإنما يضيف إليها على الدوام شيئا لا يمكن التعبير عنه، وأما الشاعر فهو على النقيض، حين يريد أن يعيد صياغة مفهوم تم التعبير عنه فى الماضى فعلا، أو أن يصف حقيقة مرئية، فسوف يستنفد جميع وسائل التعبير التى تعلو على الكلمات، وما لم يبلغ بها الإيقاع، والنبرة الشعرية، حدا فاتنا، فإن أثرها سوف يعتمد فقط على الصدى الذى يوقظه الموضوع بما فيه من أفكار فى نفس السامع، وقد تهز كلمة الشاعر معاصرا له، لأن الفكرة التى يعبر عنها تشكّل جزءا لا ينفصم من حياته الخاصة، وسوف تبدو له أخّاذة أكثر بقدر ما يكون الشكل الذى صيغت فيه أكثر بريقًا، ويكفيه من التوفيق أن يختار العبارة التى تجعل الفكرة مقبولة عند السامع أو القارئ، وأن تستحوذ على مشاعره، ولكن.. ما إن تبلى هذه الفكرة، وتتوقف عن الاستجابة لشواغل روح العصر، حتى تستنفد القصيدة غرضها، ولا يبقى لها أية قيمة إلا شكلها، وقيمته لا يمكن إنكارها، ويبلغ أحيانا قدرا من النضارة وقوة التأثير يجعلنا ننسى ضآلة المحتوى.

ولكن الرسام من الحقبة نفسها على النقيض من الشاعر، مع أن عقليتهما واحدة، لأن ما وضعه فى عمله شىء لا يمكن التعبير عنه، ويظل طازجًا على الدوام كشأنه أول يوم، والفنان لا يقوم بتحليل الشخصيات، وإنما يراها جملة، ثم يكشفها لنا بفرشته أو قلمه على اللوحة، وليس فى استطاعته أن يصفها لنا بالكلمات، ولو كان فى الحين نفسه أعظم شاعر فى عصره.

وثمة فارق آخر بين طريقى التعبير بالفرشاة أو الكلمة، مردّه أن العلاقة بين الجوهرى والعارض ليست واحدة فى كليهما، ففى الرسم لا نكاد نميز بين العناصر الأساسية والعارضة، فكل شىء جوهرى، والفنان فى التعبير عن التفاصيل مطلق الحرية تماما، وعلى حين تقيده تماما تواضعات قاسية عندما يضع فكرته الرئيسية، فإنه يستطيع أن يطلق العنان لخياله فى جميع النواحى الأخرى، ولن تثقل وفرة التفاصيل لوحته بأكثر مما تثقل الأزهار ثوبا تحلّى بها.

أما الشعر فالعلاقة فيه بين الجوهرى والعارض معكوسة، والشاعر حر إجمالا فيما يتعلق بموضوعه الرئيسى، ونتوقع منه شيئا جديدا، على حين أنه فى النواحى العارضة مقيد بالتقاليد.* فهناك طريقة تقليدية محددة للتعبير عن كل جزئية لا يستطيع الانحراف عنها، وإن لم يكد يحس بذلك. فهو يتغنى بالزهور ومباهج الطبيعة، والأفراح والأتراح، بطريقة لا تختلف إلا فى أضيق الحدود، ومن هنا وجب على الشاعر لكى يكون جديرا بهذه الحرية أن يكون أعظم نسبيا من الرسام، وآية ذلك أن الرسام المتوسط الموهبة ربما أبهج الأجيال التالية، على حين أن أى شاعر متوسط مآله النسيان والإهمال.

إن الرسم والأدب، وإن تولّدا عن إلهام واحد وروح واحدة، يحدثان فى نفوسنا أثرا بالغ التفاوت، وفيما عدا الفارق الجوهرى الذى أومأنا إليه يمكن أن نقوم بمقارنة بين وحدات معينة وسنرى معها أن التعبير بالصورة كالتعبير بالكلمة بينهما سمات مشتركة أبعد مما نظن.

إن نظرية نقاء الفنون والأنواع واستقلالها كما تراها الكلاسية، وحافظ عليها الكلاسيون، منذ هوراس اللاتينى حتى ليسينج الألمانى، لا تتمتع بمثل هذا الاحترام فى النقد الحديث، فمذهب الباروك والرومانسيون المحدثون يرون أن المزج بين الفنون والأنواع يمثل طريقا نحو تأليف أسمى، وفى اتحادها لون من التكافل لتحقيق الغاية، وأوضح مثل لهذا الأوبرا والأوبريت، وثرثويلا الإسبانية، والملهاة الموسيقية، والغناء والسينما، والأغنية الرمزية، ومسرح العرائس، والتواريخ المصورة، وفى تاريخ المسرح تحتل الأوبرا مكانا هاما لا يعود إلى نصها فحسب، وهو قاعدتها الأدبية، وإنما إلى الجانب الموسيقى أيضا. وكذلك المأساة الإغريقية

القديمة، فهى عمل فنى حقيقى، والموسيقا فيها ليست مجرد حلية، وتكرار الأقفال فى أشعارها يؤثر بوضوح فى اختيار الكلمات ومكانها.

وقد ظلت الموسيقا عنصرا مهما فى مسرح شكسبير، وأخرج له ستانيسارا فسكى مسرحية عطيل، وأضفى عليها طابعا سيمفونيا، وأصبحت أيضا عاملا رئيسيا فى تصوير مناخ بعض مسرحيات تشيخوف، مثل «بستان الكرز»، ويجب ألا ننسى أن جوته أدرك فى القسم الثانى من فصل «إلينا»، فى الجزء الثانى من مسرحيته فاوست، أنها أوبرا، وأن مسرحية شيللر «زواج مِسينا» تمثل محاولة كى يدفع بمزيد من الحيوية فى شرايين المأساة من خلال فن الأوبرا.

أى باحث فى الأدب يتابع التداخل بين الفنون المختلفة سوف يقف طويلا عند ظاهرة الموهبة المزدوجة، وبعض النقاد يعتبرون وجودها دليلا على وحدة الجوهر فى الفنون، ونلتقى معها بمشكلة الفنون المتعددة حين تصدر عن شخص واحد: ما العلاقة بين ميكيل أنجلو شاعرا وبينه نحاتا، وبين لوركا شاعرا وبينه رسامًا، وبين جبران خليل جبران شاعرا وأديبا وبينه رساما؟.

أكثر الاتجاهات فى مقارنة الفنون تقوم على تحليل موضوعات الفن والوقوف على صلاتها البنيوية، ولن نتوصل إلى تاريخ مناسب لأى فن أبدا، فضلا عن تاريخ مقارن للفنون، ما لم نعط الصدارة لتحليل الأعمال ذاتها، فى ضوء الدراسات التى تعالج علم نفس القارئ والمشاهد، أو الكاتب والفنان، وكذلك الدراسات المتعلقة بالخلفية الثقافية والاجتماعية، وأن نأخذ فى الاعتبار أن الفنون جميعها تتسع مجالاتها أو تضيق، فى وقت أو محيط معينين، حول موضوعات بعينها، وأن أنماطا من الفن ترتبط فى عصر ما بطبقة اجتماعية دون أخرى، وبالتالى تخضع لتغييرات نمطية متشابهة، وأن الثورات كما تأتى على النظم الاجتماعية والسياسية ذات أثر حاسم أيضا فى تغيير مسار الفن والقيم الجمالية.

إن الفنون لا تتطور بسرعة متساوية فى الوقت الواحد، وأحيانا يبدو الأدب وكأنه يتلكأ وراء الفنون، كما أن الموسيقا تؤثر أحيانا أن تتوانى وراء الأدب وبقية الفنون الأخرى. وهناك عصور تقتصر غالبا على إنتاج فن أو اثنين فحسب، وتظل عقيما أو مجرد مقلِّدة ومقتبسة فى بقية الفنون الأخرى، ونعزو هذا أحيانا إلى تأثير

الروح القومى، حين يركز بطريقة ما على فن بعينه، كما حدث فى مصر بعد ثورة ١٩٥٢، فقد أعطت الدولة مزيدا من الدعم والرعاية والتكريم للأغنية والموسيقا بوصفهما سلاحًا إعلاميا ناجعا وفعالاً، فتقدما بسرعة مذهلة، ولم تحظ بقية الفنون بمثل هذه الرعاية، فجمد بعضها، وتوقف فى مكانه كفنى النحت والرسم، وتقهقر بعضها، كفن الشعر، خطوات هائلة إلى الوراء.

ومع أن لكل فن من الفنون الجميلة، التشكيلية والأدب والموسيقا، تطوره الخاص به، وتتفاوت فيما بينها سرعة وعناصر، إلا أنها دون شك، تتراسل فيما بينها، ولكن هذه العلاقات ليست تأثيرات واضحة، تبدأ من نقطة معينة، ثم تحدد تطور بقية الفنون، وإنما واقع معقد من صلات جدلية تعمل من طرفيها، من فن إلى آخر وبالعكس، وقد تتغير هذه الاستعارات جذريا ضمن الفن الذى تنتقل إليه.

ما هى عناصر الفن المشتركة التى تقبل المقارنة؟.

يرفض الناقد الإيطالى كروتشه «أية محاولة لتصنيف الفنون جماليا»، ويراها محاولة باطلة، وقد أومأنا إلى رأيه من قبل، فى مكان آخر[١]، ويصر جون ديوى فى كتابه «الفن باعتباره تجربة»، وصدر عام ١٩٣٤، على وجود جوهر مشترك بين الفنون كلها، لأن هناك شروطا عامة بدونها لا تكون التجربة ممكنة، ولا ريب أن هناك قاسما مشتركا أعظم فى كل إبداع فنى، أو تجربة إنسانية. ويحدد تيودور ميرجرين العناصر القابلة للمقارنة فى الفنون بأنها التركيب والتكامل والإيقاع، ويرى، كما فعل ديوى قبله، أن اصطلاح الإيقاع قابل للتطبيق على الفنون التشكيلية، أما التركيب والتكامل فيعنى بهما التنوع والوحدة، غير إننا عند المقارنة بنائيا بين الأدب والموسيقا ينبغى أن نتصرف بحذر شديد.

(١) انظر ص ١٤١ وما بعدها من هذا الكتاب.

الأدب العام

أمران يجعلان من الأدب المقارن علما له دوره فى توسيع آفاق الإنسانية. أولها – كما رأينا – الدور الذى يلعبه فى تاريخ الأدب القومى، حين يضيف إليه المزيد مما يتجاوز حدوده، مؤثرا أو متأثرا، حين يأخذ أو حين يعطى. وثانيهما أن يكون طريقنا إلى معرفة إنسانية شاملة، تتجاوز الحدود القومية، وتكون الطريق إلى تأريخ أدبى عالمى لما يكتب، أو ما هو مكتوب فيه محدود جدا، ولكنه سيكتب يوما، إذا قُدِّر للإنسانية أن تواصل سيرها، دون أن تمزقها، أو حتى تأتى عليها تماما، مدمرات الأسلحة النووية.

ولكن الأدب المقارن فى مفهومه الدقيق يدرس غالبا العلاقات الثنائية بين أدبين قوميين، سواء كانت العلاقة نوعا أدبيا، من قصة أو رواية أو مسرحية، أم كانت حركة أدبية كالرومانسية والواقعية، أو كانت كتابا تجاوز حدود زمانه ومكانه، أو أديبا ترك من الأثر الشيء الكثير عند بنى قومه وعند غيرهم، وسواء اتصلت هذه العلاقة بمادة الأثر الفنى أم بصورته.

غير أن هذه الدراسات وهى تعكف على تتبع جزئيات فحسب، تقصر عن إدراك الظواهر الأدبية العالمية الكبرى وفهمها، ورغم أنها تخدم الأدب القومى إلا أن إسهامها منفصلة فى خلق أدبى عالمى محدود، ومن هنا تقدم الباحثون خطوة فانتهوا إلى فرع من الدراسة المقارنة. يأتى بعد الأدب المقارن ويكمله، ويمهد للأدب العالمى، وهو الأدب العام.

يعود مصطلح **الأدب العام** إلى مطلع القرن التاسع عشر، ففى عام ١٨١٧ نشر **نيبوميسين ليمرسييه** محاضراته تحت عنوان: «دروس تحليلية فى الأدب العام»، وكان موضوعها عاما، اهتم فيها بالأجناس الأدبية وتطورها، ورسم لوحة شاملة أرّخ فيها لأكثر الآداب العالمية شهرة، ولم يكن هو، ولا الذين استخدموا المصطلح من بعده، يعرفون أنهم يؤسسون علمًا جديدا، أو أن ما يقومون به يعود إلى الأدب المقارن.

ونلتقى بمصطلح الأدب العام فى اللغة الإنجليزية لأول مرة عند **جيمس مونتجومرى** فى كتابه «محاضرات حول الأدب العام والشعر»، وصدر عام ١٨٣٣، ولكنه أراد به ما ندعوه الآن «نظرية الأدب»، أو «مبادئ النقد الأدبى».

وكان الألمان أسبق من غيرهم فى هذا المجال، فنشر الألمانى **هرمان هتنر** أن الوقت حان لكتابة تاريخ الآداب العالمية، ثم وضع مؤلفا فى «تاريخ آداب القرن الثامن عشر فى إنكلترا وفرنسا وألمانيا»، ونشره خلال أعوام ١٨٥٦ - ١٨٧٦، كما قام الدانمركى **براندس** بدراسة التيارات الأدبية العالمية وتفاعلها فى أوربا، وعَنْوَن مؤلفه «كبرى تيارات الأدب الأوربى فى القرن التاسع عشر»، ونشره خلال أعوام ١٨٧٢ - ١٨٩٠ م.

وكان لأبحاث المفكر الفرنسى الكبير **بول هازار** أهميتها بالنسبة للأدب العام، وكانت خير شاهد على ثقافته الواسعة، ونشاطه العقلى الخصيب، ويهمنا من بين دراساته المتعددة مؤلفه «أزمة الفكر الأوربى فى القرن الثامن عشر»، ونشره عام ١٩٢٦، ولما يفقد شيئا من توهجه.

بفضل هؤلاء العلماء بدأ الأدب العام يتبلور علما يختلف بعض الشىء عن الأدب المقارن، واختلط مفهومه فى الولايات المتحدة بالدراسات المقارنة، واتخذ شكلا خاصا أقرب ما يكون إلى فلسفة الأدب، أو ما يطلق عليه فى الألمانية علم الأدب Literaturwissenschafte، وأخذت الجامعات الأمريكية تدرس روائع الآداب العالمية مع لمحة خاطفة سريعة عن تاريخ الأدب العام.

ولكن هذا اللون من الدراسة لم يجد قبولا فى الجامعات الأوربية، ووصمته بأنه سطحى وتافه، غير أنها احتفظت بالمصطلح نفسه لتحديد بعض الدراسات المقارنة الأكثر شمولا واتساعا من سواها، على نحو ما نعرض له فى دراستنا هذه.

بدأ مصطلح **الأدب العام**، أو تاريخ الأدب العام، يأخذ شكلا علميا فى الثلاثينيات، وذلك بالدراسة التى خصه بها **فان تيجيم** فى كتابه الموجز عن «الأدب المقارن»، وأصبح مجاله دراسة الوقائع المشتركة بين عدد من الآداب، وإذن فليس هو الأدب القومى، ولا الأدب المقارن، وليس دراسة تتصل بماهية الأدب، ولا تاريخا

كليًا له، ويتميز باتساع الرقعة الجغرافية التى يتحرك عليها، ولكن الاتساع الزمنى ليس شرطا فيه، فقد يتناول مسألة محددة، خلال فترة قصيرة، عبر مساحة عريضة.

يترك الأدب العام للأدب القومى دراسة ما كان مغرقًا فى المحلية، ولا صلة له بما يجرى خارج حدود لغته، وليس له صدى خارج قومه، وكذلك ما كان خاصا بأدب محدد، أو أديب معين، مهما تكن قيمته. ويدع للأدب المقارن دراسة ما بين أدبين قوميين من علاقات واتصالات والمصادر الأجنبية والترجمة وانتشار المؤلفات، واشتهار الكتاب خارج حدودهم القومية. وإذن فهو لا يحل محلهما، وإنما يمشى وراءهما، ويبنى دراسة أخرى مختلفة فى تركيبها ومنهجها وتوذجها، وتستهدف أصلا، وفى المقام الأول، إبراز الأسباب العامة للظواهر الأدبية، لأننا إذا درسناها منفصلة كتاريخ قومي، أو متأثرة كأدب مقارن، لا نقع على العوامل الجوهرية تماما، لأن هذه الظواهر تأخذ، فى جانب كبير منها، شكلا مغايرا فى كل بلد، بحكم الظروف الخاصة، أو المناخ الجغرافى، أو أمزجة الناس.

إن تعبير **الأدب العام** على غموضه وما يثيره من التباس لم يهتد الباحثون إلى اسم أفضل منه، وإذا أردنا أن نضرب له مثلا يقربه إلى الذهن قلنا: إن دراسة «دور العقاد فى تطور مفهوم الشعر فى الأدب العربى الحديث» من **الأدب القومى**، ودراسة «تأثير جى دى موباسان فى محمود تيمور قصاصا» من **الأدب المقارن**، على حين أن دراسة «الواقعية عند شعوب البحر الأبيض المتوسط» من **الأدب العام**، وهذه الدراسة الأخيرة تساعدنا على أن نفهم كتابنا الذين نهجوا هذا الطريق فى ابداعهم على نحو أفضل، لأننا سوف نحكم عليهم من خلال مذهب تأصلت جذوره فى المنطقة كلها، على نحو يتفاوت من بلد إلى آخر، ويساعدنا أيضا على تبيّن الملامح الفكرية العامة التى تربط بين سكان هذه المنطقة.

فالأدب العام يترك للآداب القومية كل ما هو منعزل شخصيا أو محليا، وما ليس له صدى خارج حدوده، وما هو ذو طابع فردى، مؤلِّفا أو أدبا، مهما يكن عظيما فى ذاته، ولكنه فى الوقت نفسه يفيد من الوقائع التى تجلوها تواريخ الآداب القومية أو تكشفها، وبما ينتهى إليه الباحثون فيها من تحليل للأفكار والعواطف. ومن جانب آخر، يمكن القول إن دراسة التاريخ الأدبى الحديث، فى الجامعات أو المدارس

الثانوية، لن تكون كافية، ولا عميقة، ما لم تأخذ فى حسبانها نتائج الأدب العام، ولو فى صورتها الأولية وخطوطها العامة. إذ لا جدوى من درس فى الأدب العربى، أو الفرنسى، أو الألمانى، أو الإيطالى، مقطوع الصلة بغيره من الآداب، ولا أتفه من إعطاء صورة تاريخية للمسرح الشعرى، حتى لو كانت موجزة، دون أن نضعه فى مكانه من الإطار التاريخى لهذا الفن حيث نشأ وترعرع.

ويترك الأدب العام للأدب المقارن دراسة ما بين أدبين من علاقات، والبحث تفصيلا فى العلاقات والتقليد والمصادر والترجمات، وانتشار المؤلفات، ودور الوسطاء، ولكنه ينتفع، فى الوقت نفسه، بالنتائج التى ينتهى إليها المقارن، لأن المبادلات الفكرية والفنية والتأثيرات، والاستجابة لها، وردود الفعل ضدها، وقائع ذات أهمية، والمقارن وحده يخرجها من عزلتها، ويقربها من وقائع أخرى شبيهة بها، أو يمزجها بعضها فى بعض، ليخرج من ذلك كله بنتيجة شاملة.

غير أن بعضا من الباحثين يرى أن الأدب المقارن إذا توسعنا فى مفهومه يشمل الأدب العام أيضا، ويرى الناقد الأمريكى وِلِك أن من المحال رسم خط فاصل واضح بين الأدب المقارن والأدب العام، بين تأثير ولتر سكوت فى فرنسا، وبين نشأة الرواية التاريخية مثلا، وأن الفصل بينهما مصطنع. ويحصره بيتشيزى فى الموازنات التاريخية والأدبية.

وقد فرّق بينهما فان تيجيم فى القسم الثالث والأخير من كتابه الموجز عن «الأدب المقارن»، فهو يرى أن «الأدب المقارن، بالمعنى الدقيق للكلمة، يدرس غالبا علاقات ثنائية بين عنصرين فحسب، سواء كان هذان العنصران كتابين أم كاتبين، أم طائفتين من الكتب والكتّاب، أم أدبين كاملين، وسواء كانت العلاقة تتصل بمادة الأثر الفنى أم بصورته».

أما الأدب العام فهو الذى يضطلع بدراسة «نوع من الوقائع فى عدة آداب جملة واحدة»، ويجعل من مجاله أيضا دراسة التأثيرات المتبادلة فى المحيط العالمى، مثل: تأثير بترارك أو روسو فى الآداب الأوربية. أو تحليل المشكلات التاريخية الأيديولوجية للحركات الأدبية، كالإنسية humanisme، أو العقلانية، أو الشعورية. أو دراسة الحركات الأدبية المختلفة مثل: الطبيعية، والرمزية، أو ما يدعى بالأشكال

المشتركة فى الفن والأسلوب، مثل: السونيتا، والمأساة الكلاسية، ورواية تصوير العادات. وهى موضوعات جانب منها - كما نرى - ذو طابع أدبى والآخر تاريخى أيديولوجى. وأما الأنواع الأدبية والأشكال فقد درسها تيجيم فى كتابه المشار إليه على أنها من الأدب المقارن.

● مجالات الأدب العام:

يمكن القول إجمالا إن الأدب العام يدرس الظواهر الأدبية الجماعية، سواء كانت عامة تغطى كل العالم المتحضر، أم محددة تغطى جانبا منه، وهذه الظواهر ترد تحت بابين، هما:

● التيارات العالمية المتنقلة.

● الاتجاهات المشتركة التى تحدث فى عصر معين دون أن نضع يدنا بدءا على تأثير ما.

ونعنى بالتيارات العالمية المتنقلة تلك التى تصدر عن مرسل ما، كأن يكون كاتبا، أو كتابا، أو مجموعة من الكتب، ثم تتسرب فى اتجاهات مختلفة أو فى بلاد أجنبية عديدة، فيلاحقها الأدب العام إلى كل مكان تسربت إليه، ويمسك بأثرها عند أكبر عدد من الكتاب المتأثرين بها.

مثلا: أشاع الروائى والقصاص الإيطالى المعاصر **ألبرتو مورافيا**، بعد الحرب العالمية الثانية بخاصة، لونا من الأدب حمل اسم «الواقعية الجديدة»، وهو اتجاه يختلف عن الواقعية الطبيعية أو الواقعية الاشتراكية، وانتقل عنه إلى آداب عديدة وفيه، وعند الذين تابعوه، يُعرِّى سلوك البشر من غلالات النفاق والتخفى، رقيقة أو صفيقة، يحاولون أن يستروا بها فعالهم، وأبدع أدب ما يمكن أن نسميه «أدب الحياة بلا حياء» وعلينا فى مثل هذه الدراسة أن نتتبع مظاهر هذا التأثير: أكان فى اقتباس لون المعالجة أم فى اقتحام جوانب من الحياة يؤثر الأدب التقليدى، أو الجاد، أو المحافظ، أن يظل على الدوام بعيدا عنها، أو يوارب فى معالجتها؟ أم فى اقتباس الأسلوب وتقليد اتجاهاته الفكرية وآرائه المختلفة، أم فى طريقة تعبيره عن العواطف، أم حين يتخفى وراء القضايا البسيطة ليهاجم القوى المنحلة والعفنة بين قومه؟.

كل ذلك ممكن، ودراسته مطلوبة، والدراسة هنا لا تقوم على تتبع مجال التأثير عند الأفراد منعزلين، أو فى مناطق جغرافية منعزلة، وإنما يجب على الباحث أن يتحرك فى قطاعات فنية عريضة، كالتأثر بالشكل، أو الاتجاه، أو المعالجة، أو طبيعة التأثير ومداه.

هذه الظواهر الأدبية التى تنتسب إلى آداب عديدة، وتختلف فى جوهرها، قد تكون تيارا فكريا، أو عاطفيا، أو فنيا، كالنزعات الكلاسية والعقلية والإنسية والرومانسية، وقد تكون صورا مشتركة من الفن والأسلوب، مثل ذيوع شكل الموشحات فى الآداب الإسلامية، أو شعر الأطلال، أو المدائح النبوية فيها. والغاية الأساسية أن نصل من خلال هذه الدراسة إلى تحديد الاختلافات التى تفصل بين الآداب بعضها وبعض، وأن نميز الحالات المشتركة فى طوائف الأمم الكبرى ذات الحضارات المتشابهة، وبذلك يزداد فهمنا للحظات الأساسية فى الحياة الفكرية التى يعبر عنها الأدب.

وفى مثل هذه الدراسة من الخير أن ننأى عن الاتجاهات العامة التى تتميز بها عصور طويلة بصورة غامضة، لأن ذلك يهوى بنا فى تركيبات دعية فجة، ومن الأفضل أن نحدد عصورا بعينها، ذات خصائص مشتركة، وأن نقارن بين النصوص المتشابهة، وأن ندرس الأحوال العاطفية والفكرية التى يعكسها الأدب، وأن نقع على نشأتها، وأن نتتبع تطورها، ونميز أشكالها، ونضعها فى مواجهة الأحوال الأخرى، الشبيهة أو المختلفة، والتى نشأت فى الغالب من أصل مختلف، لنرى هل تقويها أو تعوقها، أو تحل مكانها، وأن نكشف ونحن نرقب تطورها فعل الوقائع السياسية والاجتماعية والدينية والاقتصادية والمادية، والأشخاص البارزين، والكتب والمؤسسات و «المودة» السائدة، وأن نلحظ أفولها المباغت أو التدريجى، وفى العادة لا يكون موتا محققا وكاملا، وإنما تتحول، أو تصب، أو تتلاشى فى تيارات أخرى أجدّ وأقوى.

والجانب الثانى، وأعنى به الاتجاهات المشتركة التى نلتقى بها فى أكثر من مكان، وتتعاصر وتتشابه عفوا، دون أن يجىء هذا وليد تأثير أو تأثر، وهى خارجة عن نطاق الأدب المقارن فى مفهومه الفرنسى الكلاسى، ومهمة الأدب العام أن يجمع

هذه المشابهات، وأن يصنفها، ويفسرها، ويردها إلى أسبابها. ويضربون لها المثل بظهور الشاعر **جونجرة** فى إسبانيا، و **مارينو** فى إيطاليا، و **ليلى** فى إنجلترا، فقد أوجد هؤلاء الثلاثة فى وقت واحد نوعا من الأسلوب المتكلف، المثقل بالزخارف، والاستعارات البعيدة، رغم عدم الاتصال بينهم، وإذن فهو لا يرجع إلى تأثيرات عالمية بقدر ما يرجع إلى علل اجتماعية وميول أدبية مشتركة وليدة لها.

وينبغى أن نميز بين جانبين من الأدب العام: الأبحاث التحقيقية التى تكتشف وقائع أو علاقات مجهولة، وتستخرج نتائجها، وتعرض ما تنتهى إليه، وبين بناء التاريخ الأدبى العالمى الذى يلخص هذه النتائج ويرتبها، ويمكن أن يكون فى مجال التعليم بخاصة تحضيرا عاما لدراسة التاريخ، ويصبح لوحات لها قيمة فى ذاتها، ولها جمالها الخاص.

● **التأثير والتأثر:**

يزدهر أى أدب بقدر ما يتاح له من احتكاك بالآداب والحضارات والثقافات الأخرى، ولقد كانت نهضة العرب فى الجاهلية ثمرة اختلاط العرب والتقائهم بالأمم المجاورة لهم عن طريق التجارة والصراعات السياسية، من فرس ورومان، وجاءت نهضتهم الثانية فى العصرين الأموى والعباسى تحمل آثار المزيد من هذا الاحتكاك، مضافا إليها شعوبا أخرى، فى مصر وشمال أفريقيا والأندلس. وكانت نهضتهم الأخيرة التى بدأت فى مطلع القرن التاسع عشر ثمرة الاحتكاك بأوربا. وليس الأمر وقفا على العرب وحدهم، فحضارة أوربا الحديثة جاءت وليدة يقظة كان وراءها اتصالهم بالحضارة العربية التى بلغت أوجها فى القرن العاشر الميلادى، حين اتصلوا بها عن طريق الأندلس وصقلية والحروب الصليبية، فعرفوا علوم العرب وثقافتهم وآدابهم، وتمثلوها واحتذوها، فكان لهم ما هم فيه.

ولا يقلل من شأن أى أدب قومى أنه استمد قوته من الآداب التى سبقته فى الزمن والحضارة، لأن الإنسانية فى تطورها نحو الأرقى متصلة الحلقات، وتقوم على استفادة الخلف من جهود السلف، وأن يبدأ أولئكم حيث انتهى هؤلاء.

حين تتسع دائرة تأثير كاتب معين، أو عدد من الكتاب يجمع بينهم النجاح فى

الخارج، ويتركون أثرهم على مختلف الآداب فى عصر واحد، يقال إن هناك «مودة أدبية عالمية»، وبعضها يكون وقتيا عابرا، وبعضها أطول عمرا، وهذا النموذج المشترك قد يترك أثره فى بلدان مختلفة على التعاقب، ثم يشتد، أو يتحول بتأثير عوامل أخرى ثانوية إلى بلدان جديدة، وحينئذ نكون بصدد تيارات عالمية حقيقية.

ولكن بعض الأنواع، أو أشكال الأسلوب والفن، وبعض الأفكار والعواطف حين تنتقل من بلد إلى آخر تزداد بريقا وتوهجا وعمقا، وبعضها يتطور فيأخذ أشكالا جديدة، ولكن البعض الآخر يصيبه الضمور، فالتحلل، فالفناء.

ويمكن أن نضرب لهذا مثلا بفن التوشيح، فقد ازدهر فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين، فشرّق وغرب، وأخذ طريقه إلى عدد كبير من الآداب العالمية، أوربية وإسلامية، وما لبث ضوؤه أن خبا، فاختفى شكلا من الآداب الغربية الحديثة، وتجمد فى الآداب الإسلامية، ولم يعد أحد يلتفت إليه فى الأدب العربى. **ويمكن أن نقول الشىء نفسه عن التيار الجديد الذى أحدثه ريتشاردسون** فى القرن الثامن عشر فى إنجلترا، حين كتب رواياته الثلاث فى شكل رسائل، ثم عبر هذا الشكل المانش فقلّده **روسو** فى فرنسا فى روايته إلواز الجديدة، وإلى ألمانيا **فألهم جوته** آلام فرتر، ولكنها لم تجد فى الآداب الأخرى مبدعين عظاما، وإنما مقلدين عاديين، **فأتوا** عليها، وانتهت شكلا روائيا.

وفى كل هذه الظواهر توجد علاقات سببية، ومهمة الباحث أن يقيم من علاقة التسلسل التى أوجدها أو غيره لوحة عامة توضح التأثيرات المتبادلة بين مختلف الآداب فى المسألة التى يتناولها بالدرس، والدراسات فى هذا المجال قليلة ولكنها موجودة، وأوضحها فى العربية الدراسات التى قام بها **حسين مجيب المصرى** فيما بين الآداب العربية والفارسية والتركية من أخذ وعطاء فى أكثر من ظاهرة أدبية، وكتاب **فارينللى** عن «الرومانسية فى العالم اللاتينى»، كما أن العالم الإسبانى **مينينديث إى بلايو** كتب دراسة مطولة عن «تاريخ الأفكار الجمالية فى إسبانيا»، غير أنه توسّع فيها، وتتبع التأثيرات التى مارستها الآداب الأخرى على إسبانيا، ولاسيما فى القرن الثامن عشر الميلادى، فجاء كتابه أشبه بتاريخ عالمى للأفكار الفنية، و **فان تيجيم** نفسه كتب دراسة قيمة عن الحركة الرومانسية واستمد نصوصه من أربعة آداب أوربية.

● التشابه دون تأثير:

قلنا إن الأدب المقارن فى صيغته الكلاسية لا يتناول غير التأثيرات الأكيدة، ولا يعرض للمشابهات التى لا يمكن أن تشى بأى تأثير، لاستحالته زمنا أو واقعا، أو لأنه ليس ثمة دليل على وجوده، على حين أن مهمة الأدب العام الأساسية أن يجمع أكبر عدد ممكن من الوقائع الأدبية المتشابهة أكيدا، فى بلدان مختلفة، وأن يحاول تفسير هذه المتشابهات بردها إلى علل مشتركة، والمثل الواضح عليها، وأومأنا إليه من قبل، اتجاه جونجرة فى إسبانيا، ومارينو فى إيطاليا، وليلى فى إنجلترا، فقد ردّها بعضهم إلى علة اجتماعية مشتركة هى ميل عصر النهضة فى أخريات أيامه إلى التحذلق والتصنع والتكلف. ورآها آخرون فنا دينيا اتخذ طابعًا كاثوليكيا فى إسبانيا، وباروك فى إيطاليا، وبروتستانتى فى انجلترا. وكل ذلك ليس مهما، إنما المهم أنها سارت أفقيا فى خط مستقيم، وليس فى خط رأسى، أى أن أىّ واحدة منها لم تتولد عن الأخرى.

ويعطون لها مثلا آخر بازدهار الرواية الرعوية فجاءة فى ألمانيا وسويسرا وفرنسا وإنجلترا حوالى أعوام ١٨٤٠ - ١٨٥٠، أو بالروايات الواقعية والطبيعية التى شاعت أواخر القرن التاسع عشر فى أوربا، إذ لا يمكن تفسير انتشار أىٍّ منها عن طريق التأثير والتأثر، وإنما يمكن دراستها عن طريق الأدب العام، وأنها وليدة ظروف تمخضت عن تطور الصناعة، والأخذ بالقوانين العلمية، والثورة على إلزام الأديب أن يأخذ بمبادئ ثابتة، وفقدان الأوهام العاطفية والروحية.

● روح العصر:

يجيء الإبداع الفنى أيًا كان شكله وليد عوامل وضواغط عديدة، ظاهرة وخفية، أحيانا نكتشفها فى سهولة، وأخرى فى صعوبة، وتتطلب جهدا شاقا عسيرا، وقد تظل فى طيات الضمير، أو أغوار البيئة المحيطة، لا يتوصل إليها باحث، ومع محاولة الوصول إلى ما وراء الإبداع تبدأ المشكلات الحقيقية.

بعض الدارسين يرى أن الأدب نتاج الفرد المبدع أصلا، وأية دراسة له يجب أن

تنطلق من الكاتب ذاته، سيرته ونفسيته، وآخرون يرونها فى الظروف المحيطة والضاغطة، اقتصادية واجتماعية وسياسية، وفيها يحاولون أن يجدوا الدوافع والأسباب والتفسير، وآخرون قريبون من هؤلاء ولكنهم يضفون على دراستهم لونا فلسفيا، فيردونها إلى العقل الجماعى، ويتجهون إلى تاريخ الأفكار والأديان والفنون.

وأخيرا هناك من يحاول أن يدرسه فى ضوء **روح العصر**، وهو مصطلح واسع، يضم المشكلات التى تخص تاريخ الوجدان بعامة، ويفهم منه الألمان معنى محدّدا، فهم يفترضون أن لكل فترة روحَ زمنٍ خاص بها، ويهدفون منه إلى «إعادة تركيب روح الزمان من مختلف تواضعات العصر، من ديانته إلى أزيائه»، ويتطلعون إلى الشمول الكامن وراء مختلف الموضوعات، ويشرحون الوقائع بروح الزمن هذه. وهم يفترضون تلاحما شديدا بين كل فعاليات الإنسان الثقافية وغيرها، وتوازيا بين العلوم والفنون، وإذا كان **جوته** يقول عن نفسه «إن أى عمل من أعمالى مزعة من اعتراف عظيم» فكذلك كل مبدع حق غصن يانع فى شجرة مزهرة، ولو أن افتراض تكامل عصر ما، أو جنس ما، أو عمل فنى، تكاملا تاما، يجد من لا يقبله على إطلاقه، ويحتفظ إزاء القول بالتوازى بين الفنون والعلوم، ويشك فى التوازى بين الفلسفة والشعر، فقد ازدهر الشعر الأندلسى وبلغ أوجه فى عصر الطوائف، إبان القرن الخامس الهجرى على حين كانت الفلسفة تبدأ أولى خطاها مع منتصفه، ثم حدث بعد ذلك بقرن من الزمان أن ازدهرت الفلسفة ازدهارا عظيما بينما كان الشعر فى منتصف طريقه نحو السفح.

من بين التيارات التى يقف عندها الأدب العام «روح العصر» على ما فيها من إبهام، فهو روح يهيمن على عدة بلاد مجاورة، ويدفع كتاب منطقة معينة إلى التشابه، أو التقارب، فى إبداعهم، وتغلب عليهم سمة الأسرة الواحدة، ويتشبعون بهواء الزمن حولهم، وتفرض على الكتاب مناخا معينا، فكتاب القرن الثامن عشر فى أوربا ينضحون حنانا مفرطا يتجلى عند تومسون، وريتشارد سون، وستيرن من الإنجليز، وعند روسو وديديدرو بخاصة من الفرنسيين، وفى ألمانيا عند ليسينج بعد أن تغلّب على روحه الناقدة، ونجدها فى شيوع السجع بين الكتاب المسلمين فى

القرن الثامن الهجرى، وغلبة نظم العلوم عند شعرائه، مما أصبح ظاهرة إسلامية، وما من شك أن التأثيرات الفردية عملت دورها فى حركة الحنان الأوربية، وحتى فى شيوع الظاهرة الإسلامية، ولكن روح العصر هى المسئولة عن بروز الظاهرة كتيار عام، أخذ شكل حركة واسعة، حملت اسم الحنان المفرط، والظاهرة الإسلامية، وتركت صداها فى حركات النقد المختلفة.

بينما النقد الماركسى يعطيها تفسيرا ماركسيا، فيرى أنها نتاج الحتمية الاجتماعية الاقتصادية، وأنها الطابق العلوى لبناء تحتى، أو أنها نتاج الاتجاهات الدينية فى عصر الإصلاح، أو عصر الحركة المناهضة له.

● **مفهوم الحياة.**

دارس الأدب العام عليه أن يدرس جيدا مستوى الحياة فى الفترة التى يدرسها من كل جوانبها. ما كان مغرقا فى المادية أو محلّقا فى عالم المثل، حتى يرسم فكرة يستطيع فى ضوئها أن يفسر المشاعر والأخيلة، فهو يقف أمام شكل الحضارة التى ارتبط بها الأدب، هل هى حضارة بلاط تصدر عن قصر الملك وترتبط به وتدور حوله؟ هل هى حضارة مدن تركزت على كبريات المدن فإذا تجاوزت هذه وجدت الحال مختلفا؟. هل هى حضارة ريف تعنى بالقرى الصغيرة، وتزدهر حولها، وتتيح للقارئ الطبيعة والتأمل والهدوء؟.

إن كل لون من هذه الحضارات له أدبه الذى يتفق معه، فعن حضارة البلاط والقصور يصدر شعر الغزل والمديح والمناسبات، وأظن ذلك يفسر كثيرا من اتجاهات الشعر العربى، باستثناء العصر الجاهلى فقد كان نسيج وحده، والأمر لا يقتصر عليه، فحيث توجد الأسباب توجد نتائجها. وتفرز حضارة المدن الروايات التى تهتم بالتقاليد والعادات، كما أن حضارة الريف تنتج أدب الأساطير، فهو مشاعر وانعكاسات فى الوقت نفسه.

ويمكن أن يتتبع الآراء السياسية والأخلاقية والدينية، للجماعات التى يمثل الكتاب جانبا منها، ويتفقون أو يختلفون معها، وبأى الفلاسفة كان الناس أكثر إعجابا، ومن أيهم كانوا أشد نفورا وابتعادا.

وأن يتعرف على السائد فى العواطف الإنسانية، وهل كان الناس فى حبهم مثاليين عذريين، تخفق قلوبهم للجمال وكل ما هو جميل، دون أن تتحول هذه المشاعر النبيلة فى أعماقهم إلى لهب جنسى صارخ غير محتشم، فيتحول إلى ليدى شاتيرلى أخرى، أو إلى «موسم الهجرة إلى الشمال»، وأن يحدد أى مفهوم علمى، أو أية مفاهيم علمية، كانوا يطبقونها فى حياتهم، مقارنة بحياة كتّاب آخرين من قوميات أخرى، أو من اتجاهات تختلف عن اتجاهات هؤلاء الكتاب. ومن يعتقد أن الديمقراطية خير وسيلة لحكم الشعوب لا يستطيع أن يتفاهم مع دعاة الفاشية، ومن يعيش فى ظل حكم آمن متحرر لا يستطيع أن يتلاقى مع من يحيا مرعوبا فى ظل محاكم التفتيش. ولقد ظل رجال الدين المسلمين طوال عصر الاحتضار، وحتى الثلاثينيات من هذا القرن، إلاّ قلة مستنيرة أمسكت برأيها ولاذت بالصمت، لا يتصورون واقع الأفكار التى كان يضطرم بها الأندلس، ولا التكوين العلمى والإنسانى لابن حزم، فلم يعرفوه غير رجل دين، ومن مستوى العصر الذى يعيشونه، فأنكروا فى عناد غشوم أن يكون كتاب «طوق الحمامة فى الأُلفة والأُلاّف» من تأليفه، ودفعوا بأن الكتاب زُيِّف على ابن حزم، دون أن يدرسوا النص نفسه جيدا، وأن يلموا بالجوانب الأخرى التى كانت تضطرب بها حياة المؤلف غير جانب الفقه، أما الآن فالكتاب يعد على امتداد الفكر الإنسانى كله من درر الفكر الإسلامى فى العصر الوسيط، وسبق بها ابن حزم عصره، فى العربية وغيرها من اللغات، ودلالاته الاجتماعية والإنسانية بالغة الثراء والتوهج.

وأن يرسم الباحث صورة لفكرة هؤلاء الكتاب عن عصرهم، وكيف يرونه، ومدى سرعته أو توقفه، وحركته الدائرة، وقابليته لحتمية التطور، وأن يلاحظ طبيعة مداركهم وأحاسيسهم، وألاّ يتردد - مثلاً - فى تقصّى الأشكال المعمارية التى كانوا يفضلونها، أو يفضلون العيش فيها، وأن يجتهد فى أن يستخلص من هذا الكل مفهوما عاما للحياة أو الموت ساد هذا العصر.

وليس ذلك كله إلاّ خطة للتحرى، نستعين فيها بما حققته العلوم الأخرى وسبقت فيه، كتواريخ العلوم والأفكار وعلم الاجتماع، ومن الأهمية بمكان للباحث أن يواصل السير فى الطريق حتى نهايته، فلا يقف فى منتصفه، أو حيث وقف

الآخرون، وفى مناهج الأدب المقارن ما يعين ويوضح عند التباس الأمور، ويمكن فى النهاية الوصول إلى تقاليد عامة، وإلهامات دافعة، يشترك فيها الناس جميعا، ويجدها وراء كل إبداع، وهى كافية بذاتها لكى يكون هناك أدب عام.

● الأساليب:

كل عصر له أسلوبه الخاص به. كان للشعر الجاهلى صوره وأخيلته، تضرب فى أرض الواقع المرئى، وقلما تتجاوزه إلى عوالم الرؤى والأساطير، وفى العصر نفسه كان للأدب الفارسى أسلوبه وفلسفته، وتركت هذه بعض الصدى فى الشعر الجاهلى، وكان للأدب الحبشى فى تلك الفترة أسلوب فى التعبير يستخدم الألفاظ غير المحتشمة، ويعبر بها فى غير حرج، وبعض ذلك نجده فى شعر عبد بنى الحسحساس. والعناصر المشتركة بين هذه الأساليب لمّا تدرس، والشىء نفسه يمكن أن يقال عن خصائص الأساليب التى كانت شائعة فى الآداب المختلفة على امتداد الدولة الإسلامية كلها، فى القرن السادس عشر، وكلها تلتقى فى بعض الخصائص تأثيرا وتأثرا، وتشترك فى بعض الظواهر مصادفة دون سابق لقاء.

وكانت أوربا فى العصر الوسيط تستخدم اللاتينية، فى درجاتها المتفاوتة، فى جانب، واللغات الجرمانية فى جانب آخر، والسلافية فى منطقة ثالثة، ولغات أخرى هى خليط من ذلك كله، ومازال الحديث عن خصائص الأسلوب المشتركة فى تلك الفترة من الزمن لا يتعدى بعض الملاحظات العابرة والعامة.

ويمكن أيضا ملاحظة الخلاف بين القوالب المختلفة التى اتخذتها كل أمة وعاء لأفكارها ومشاعرها وتجاربها، والوقوف عند التفاوت بين اللغات ألفاظا وقواعد وتراكيب، وسيجد الباحث أن بعضها تجاوز حدود اللغة الواحدة والوطن الواحد. فقد سيطر شكل الموشح - مثلا - على الإبداع الصوفى منذ ابن عربى، حتى مطلع العصر الحديث، وكان الصوفية يصبون فيه أشواقهم الإلهية فى العربية والفارسية والتركية والأوردية على نحو سواء.

واكتسى الشعر الشرقى نزعة صوفية، ذات نكهة خاصة، تلمس ملامحها عند بعض كبار شعرائه، وإن كتبوه فى لغات مختلفة، مثل: أحمد شوقى، وطاغور، ومحمد

إقبال، وابن الفارض، وفريد الدين العطار، وآخرين.

وهناك من تأثروا بأسلوب الكاتب الإيطالى بترارك، أو بأسلوب الباروك، أو الاتجاه الرومانسى، أو الواقعى، أو الوجودية، أو غيرها، ونضحت أساليبهم بما تمثلوا وتأثروا، وتميزوا بذلك عن غيرهم، مهما نأت أوطانهم أو اختلفت اللغات التى يكتبون فيها، وكل ذلك يفتح الباب عريضا واسعا للتأمل والبحث أمام دارس الأدب العام. وفى مثل هذه الدراسات لا يكفى أن نلتقط نتائج ما انتهت إليه الدراسات القومية التى تعكف على بحث هذه الأساليب داخل وطنها، وأن نتقبل ما انتهت إليه قضية مسلمة، وأن نقف عند المقابلة بينها فحسب، لكى نكتشف العنصر المشترك، والمسيطر عليها جميعها، فنحن نستفيد من الدراسات القومية ما فى ذلك شك، ونبدأ بها نعم، ولكن لا ندع لها الكلمة الفاصلة على الدوام، لأن خصائص أى أسلوب تبدو أكثر وضوحا عندما تدرس فى ضوء مجموعة أخرى واكبتها فى الطريق ذاته، وتشاركها الاتجاه نفسه.

دراسة الأساليب فى أكثر من أدب مهمة صعبة للغاية، لم يحاولها أحد فى المشرق بعد، وأما فى أوربا فقد قام العالم الألمانى أورباخ بتأليف كتابه الطموح Mimesis، وصدر عام ١٩٦٤، وفيه حاول أن يقدم مختصرا تاريخيا شاملا للأدب الغربى، عصرا وراء عصر، منذ العصور الوسطى حتى أيامنا هذه، معتمـدا على بيـان الأساليب فى نصوص قصيرة، اختارها بعناية شديدة، وثراء متنوع، من الآداب الأوربية الكبرى، وتوصل إلى أن التعبير عن الأفكار والمشاعر يجىء عادة فى لغة راقية وأسلوب أدبى، على حين أن محاكاة الواقع والحياة اليومية تجىء فى أسلوب مبتذل وتغلب عليه الفكاهة فى كثير من الأحيان. وقد تم المزج بين العَالمْيْن، وبالتالى بين الأسلوبين مرتين: الأولى فى العصور الوسطى بتأثير الإنجيل، والثانية فى العصر الحديث بعد أن فصل عصر النهضة بين الأسلوبين زمنًا، وتحققت معجزة التوازن هذه على يد بلزاك، و ستندال. ومع كل التحفظات التى قد تؤخذ على البحث، فقد نجح المؤلف ببراعة تثير الإعجاب فى استخلاص الملامح الأساسية للأعمال الفنية والكتّاب، مرتبطة بعصورها، ونجح فى تصنيفها، وكل ذلك من صفحات محدودة نسبيا وخضعت لتحليل عميق.

● **الأنواع الأدبية:**

تعاقب الأنواع الأدبية دليل بيّن على وجود تقليد ما يفرض نفسه على الكتّاب، ومن الواضح أن كل عمل أدبي يقع على شكله الفني، ولكن يحدث أحيانا أن يخلق العمل الأدبي قالبه الملائم، ثم يتأصل، ويصبح نموذجا يسير على خطاه الأخرون. ومعظم القوالب الأدبية تراث مغرق فى القدم، كالملاحم، والمسرح، والشعر، وكلها عبرت التاريخ لتصل إلينا، وفى رحلتها تغذّت ونمت، وتضخمت، وتمثلت طعوما مختلفة المذاق، وبعضه صنع فيه الزمن والمكان صُنْعه، فتحور أو تغير أو اختفى.

لقد حاول **برونتيير** أن يصنع الأنواع الأدبية فى نظام كامل يخضع لقانون النشوء والارتقاء، فجاء الأدب العام وتعلق بهذه النظريات، وسعى فى تعميقها، واقتضى التطبيق ألا يكتفى بعدد محدود من الآداب حين يدرس تطور نوع معين، فلا يدرس القصة التاريخية - مثلا - فى العالم اعتمادًا على تأثير والترسكوت فى إنجلترا وفرنسا، وإنما يكتبها فى شكل تاريخ متعاقب، تتألف حلقاته من مراحل نشأة هذا النوع، وانتقاله إلى كافة الآداب الأوربية، ثم بقية العالم فيما بعد.

والأنواع الأدبية ليست كلها بمستوى واحد فى تاريخها، فمنها ما كان عريقا ضاربا فى القدم، وما كان حديثا فى طوعنا أن نتابع خطاه وليدا ناشئا، فنوعا ناضجا ثابت القدم، ودراسة تعاقبها أو تزامنها يمكن أن يضيف كثيرا إلى حقل التأريخ الأدبى، وأن يصحح ما قد يكون هناك من أوهام، فقد كان مؤرخو الأدب يظنون أن الرواية التاريخية ولدت فى إنجلترا مع **والتر سكوت**، فى روايته Waverley ونشرها عام ١٨١٤، ولكن البحث المقارن أثبت أن شيئا شبيها بها، وإن لم يبلغ قدرها من الروعة والشفافية كان موجودا فى العصر الوثنى قديما، وفى العصر الوسيط بجانبيه الإسلامى والمسيحى، وأن لها جذورا سابقة فى العصر الحديث فى إنجلترا وفرنسا على السواء، فى روايات الكاتب الفرنسى **جورج دى سكيديرى**، ١٦٠١ - ١٦٦٧م، وأن **مركيز دى صاد**، ١٧٤٠ - ١٨١٤ كتب رواية تاريخية عن إيزابيل أميرة بافييرا، والشىء نفسه نجده فى ألمانيا وسويسرة وبلاد أوربية أخرى. وكل ما هنالك أن هذه الروايات وغيرها، من إبداع تلك الفترة، لم ترض أذواق

القراء، وكان يشدهم اهتمام واضح بالروايات التاريخية ذات اللون المحلى الفاقع، وهو ما قدمه لهم والتر سكوت، فأرضاهم واستحوذ على إعجابهم.

ولم يكن الجانب الإسلامى فى عصوره الوسطى الزاهية يخلو من هذا اللون من الروايات، ولو أن مجال البحث فيه لمّا يزل بكرا لم يقتحمه أحد، لأن جانبا لا بأس به مما كتب عن صلاح الدين الأيوبى لون من القصص التاريخى، كُتب ليرضى حاجات المجتمع الإسلامى، فى حدود طابع البلاغة العربية فى تلك الفترة، وكانت تفرض ملامحها على كل إبداع.

إن دراسة النوع الأدبى فى إطار الأدب العام وتتبع روافده ومنابعه وثماره فى كل مكان قد ينتهى بنا إلى أن نجد أنه ينتهى إلى سلالة واحدة، اتخذت فى كل مكان لونا وعند كل كاتب طعما.

● مناهج الأدب العام:

ثمة منهجان رئيسيان يستخدمان فى الأدب العام، أولهما: **الاستقصاء**، وهو تحديد المسألة التى يراد درسها، بأن نختار تيارا أدبيا واحدا، كأن ندرس تيار الموشحات الذى اجتاح الآداب الأوربية فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين، وعلينا حينئذ أن نميز ما أصاب الشكل وما أصاب المضمون، وما ترتب عليه فى طريقة التغزل وموقف الشاعر من المرأة، وحين يكون التأثير متعددا ومتنوعا علينا أن نقف عند واحد فحسب، وكلما زاد تحديد المسألة المراد درسها زاد الأمل فى الوصول إلى نتائج قيمة.

وبعد أن نحدد المسألة المراد درسها نحدد الفترة التى سوف يتناولها البحث، وتجىء نقطة البدء غالبا فى ضوء تحديد الموضوع، ويصعب أحيانا تحديدها كما هو الحال فى تأثير الموشحات فى الشعر الأوربى، وعلى هذا التعيين تتوقف قيمة النتائج التى يصل إليها الباحث إلى حد كبير. وأما نقطة الوصول فإنها لا تفرض نفسها دائما بوضوح، لأن التيارات الأدبية العالمية بعد أن تخصب جانبا من الحقل الأدبى، الشعر أو المسرح أو الرواية، تسقيه وتنميه ثم تضيع فى صحراء الاهمال، أو تصب فى تيارات أخرى أدنى إلى الشباب منها وأقوى، فالروايات التى شاعت على طراز

«آلام فرتر» لم ينقطع تيارها فجأة، وإنما انحرف إلى الرواية الشخصية العاطفية، التى تطرح فى الغالب مسألة أخلاقية، على نحو ما حدث فى ألمانيا وفرنسا فى السنوات الأولى من القرن التاسع عشر، كما أننا إذا تساءلنا أين ينتهى تاريخ الروايات التاريخية التى نسجت فى الأدب العربى على غرار والترسكوت، ومتأثرة به، لم نحر جوابا واضحا.

فإذا فرغنا من هذين السؤالين، مؤقتا فى البدء على الأقل، يبدأ الاستقصاء، ويجب أن يتناول أكبر عدد ممكن من النصوص والوقائع، وأن يمتد إلى أوسع ساحة ممكنة من الآداب، والمعقول أن تكون هذه القراءات محدودة بقدرة الباحث اللغوية، ومن هنا كثيرا ما يكون مجال البحث ضيقا، وقد يقنع بطائفة من الآداب المتجاورة، أو التى خضعت لتأثيرات واحدة، أو مرت بها التيارات نفسها، فيكتفى مثلا بدراسة تأثير شكل الموشحات فى الآداب: الإسبانى والبرتغالى والجليقى والقطلونى، وكلها عاشت فى الأندلس، عايشت الأدب العربى حينا، ثم ورثته من بعد.

ولّما كان صعبا أن نمضى باحثين عن هذه النصوص على غير هدى، كان من الضرورى أن يقوم الاستقصاء على أساس استقراء دقيق، فيرجع الباحث إلى التواريخ المفصلة لمختلف العصور أو الحركات الأدبية، وإلى أبحاث الأدب المقارن التى تكون نقطة الانطلاق، وأن يقرأ الكتب التى تدرس المؤلفين الذين يعنيه أمرهم، وبخاصة مؤلفى الطبقة الثانية أو الثالثة، فقد تهديه إلى أبحاث خصبة، ولم يعد تاريخ الأدب القومى أو المقارن يحتقرهم، أو يغفل شأنهم، وهم على أية حال يكتسبون فى الأدب العام شأنًا خاصا إذ أن بعضهم تعهد، أو حتى أوجد، اتجاهات فى الأدب، وصورا فى الفن، أثرت فى كبار الكتاب، وبعضهم لم يحدث تأثيرًا يذكر، ولكنه خضُع لضعفه لمؤثرات أجنبية خضوعا لا نلحظه فى الكاتب الأصيل أو العبقرى الفذ، ومن ثم يتجلى لنا بطريقة أوضح وأقرب مدى التأثيرات الأجنبية فى كتاباتهم، وتكون شاهدا على التيارات الأدبية السائدة فى عصرهم، وبقدر ما نلقى من الشواهد فى مختلف الآداب تتضح لنا الظاهرة التى ندرسها، وتبرز لنا طبيعتها الداخلية، إذ ليس فى وسعك أن تقرر وجود تأثير عالمى اعتمادا على اسمين أو ثلاثة من كبار الشعراء أو الكتاب.

وعلينا أن نأخذ في الحسبان أيضا أن الكتاب العباقرة لا يتفقون مع غيرهم إلا فى جوانب محدودة للغاية وحتى ما يقتبسونه من التيار العام، يحيلونه إلى شىء من ذواتهم يصعب التعرف عليه فى يسر، على حين أن قراءة الكتّاب المغمورين أو العاديين تتيح لنا أن نقع فى سهولة على العناصر المشتركة بينهم وبين غيرهم من الكتاب الآخرين ممن هم أكبر منهم، وفى هذه العناصر المشتركة تلعب المؤثرات الأجنبية فى الغالب دور كبيرا.

فى البحث عن النصوص المفيدة لا يجب أن نقف عند الآداب الكبرى فحسب، وإنما يجب أن نتجاوز هذه إلى الآداب القليلة الحظ من الشيوع والإشعاع، فمن مميزات الأدب العام أنه يقدم لنا اللوحة كاملة، وليس ثمة أفيد مثل أن تلقى فى الأدب التركى، أو الأوردى، أو الفارسى، أو السواحلى، نفس التأثيرات والاتجاهات التى تجدها فى الأدب العربى، وإذا كانت تلك الآداب ذات إشعاع محدود، ولا تمثل دور المرسل إلا قليلا فقد اضطلعت بدور هام من حيث هى آخذة وناقلة أحيانا، وطبيعى أن الباحث لا يستطيع أن يتوغل إلا فى الآداب التى يجيد قراءة لغتها، ولكن من الممكن تقسيم العمل بين عدة علماء يشتغلون فى مسألة واحدة، فتأتى النتيجة وافية على قدر الإمكان.

يرتب الباحث النصوص التى جمعها وفقا لأهميتها العالمية، وقد لا تتفق بالضرورة مع أهميتها المحلية، فبعض النصوص مارست تأثيرا طويلا وسحرا خاصا، وفعلا خارقا، مثل ألف ليلة وليلة، وبعض حكايات كليلة ودمنة وبعض أشعار بترارك، وانتحار فرتر فى رائعة جوته، ومشاهد أخرى من فاوست له أيضا، وجزء كبير من دون كيخوته، وكثيرا ما يسقط الباحث جل أعمال الكاتب، فلا يبقى منها إلا على شىء واحد، يذهب بشهرته كلها، فلم يبق من دانتى مثلا إلا أنه شاعر الجحيم، ولا من بترارك إلا أنه عاشق لورا، ولا من ابن حزم إلا أنه مؤلف طوق الحمامة.

بعد أن نرتب النتائج التى حصلنا عليها يأتى دور **العرض** لنبرهن عليها، والباحث المتمكن يجمعها وفقا لما بينها من قرابات واقعية، فيجمع ردود الفعل المتشابهة، والتأثيرات المتماثلة فى المضمون أو الصورة جنبا إلى جنب، مهما تكن

اللغات التى ظهر فيها هذا التشابه أو التماثل، وأن يمزج بينها داخليا، فنقرب المتشابه، ونجمع الظواهر وفقا لقراباتها الداخلية، ونتبع الترتيب الزمنى بعد ذلك ما أمكن.

فإذا أردنا – مثلا – أن ندرس الإحساس بالطبيعة فى الآداب الأوربية أبان القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر، كيف نما واشتد شيئا بعد شىء، وجب أن تكون الخطوة الأولى هى التمييز بين مختلف المشاعر التى تنطوى تحت هذه المقولة العامة: الإحاساس بالطبيعة. فإذا فرغنا من هذا عرضنا الشواهد الأدبية على هذه العواطف المختلفة وفقا لتاريخ ظهورها، وأبرزها التأثيرات المتعاقبة، والصور الأخلاقية أو العاطفية التى اتخذتها، والعناصر الجديدة التى اغتنت بها هذه العاطفة، والمفردات المستحدثة التى عبّرت عن هذه المشاعر، ومع مراعاة أن الترتيب وفقا للقرابة، مع مراعاته وفقا للتأريخ الزمنى، يواجه صعوبات بالغة، تحتاج إلى حيلة وحسن تصرف لتجاوزها والتغلب عليها.

يعتبر فان تيجيم كتاب فارنيلى عن «الرومانسية فى العالم اللاتينى» مثلا عظيما على البحث الواسع العميق فى الأدب العام، لأنه يحدثنا على التعاقب عن آراء الرومانسيين فى فلسفة الفن، والدين، ومحبتهم للقرون الوسطى، وميلهم إلى الأسفار، واندفاعهم مع العاطفة، وفنهم، ويستعرض جوانب هذه الحركة فى كل فصل من فصول الكتاب، مستشهدا على كل جانب منها بأمثلة يستمدها من الآداب المختلفة.

والشىء نفسه يمكن أن يقال عن كتاب فان تيجيم نفسه عن «ما قبل الرومانسية»، فقد قدم تاريخا دقيقا لبعض التيارات الأدبية التى طافت بأوربا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، فى تصورها للشعر الحقيقى، واكتشاف شعر قدامى شمال أوربا والانتفاع به، وشعر الليل والقبور وغير ذلك، وأتى بشواهد عديدة على ما قال من الأدب فى إيطاليا والسويد وغيرهما وجمع بينها بحسب القرابة فى العواطف والأسلوب، وعرضها وفقًا لترتيبها التاريخى، بغض النظر عن اختلاف لغاتها.

ومن الشطط أحيانا ألا نراعى الصلات القومية التى يقرب بعضها من بعض،

فحين يكون جمع من الأدباء، من بلد واحد، وعصر واحد وينتسبون إلى مدرسة واحدة، أو يعرف بعضهم بعضا، أو قرأ بعضهم لبعض، أو أعجبوا بنموذج واحد، أو خضعوا جميعا لنفس التأثيرات الفلسفية والأخلاقية والدينية والفنية، والاجتماعية، والسياسية، أو استعملوا جميعا أسلوبا واحدا، فليس ثمة شك فى أن الواجب أن يجمع بينهم الكتاب كما جمعت بينهم الحياة.

وهذه صعوبة أخرى تضاف إلى ترتيب النصوص والوقائع وفقا لقرابتها، وحسب ترتيبها التاريخى، وهى لا تحتمل إلا حلًّا إجماليًّا.

الأدب العالمى

● **البداية:**

بدأت المحاولات الأولى فى هذا المجال، ودون أن تصبح علما، فى ألمانيا بخاصة، منذ القرن الثامن عشر، إذ كانوا يلخصون تاريخ الأدب بعامة، أو تواريخ الآداب الأوربية منذ العصور الوسطى على الأقل، تلخيصات تتراوح طولا وقصرا، وهى محاولة تركيبية أولى لا تمت بصلة إلى ما نعنيه الآن بالأدب العالمى، ذلك أن إعداد أكوام الحجارة، أو الأسمنت، أو الحديد، وتنظيمها، لا يعنى أن البناء قد ارتفع، والشىء نفسه يمكن أن يقال عن مؤلفات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فقد عمد الباحثون فيهما إلى تلخيص عدد من الآداب القومية ثم جمعوا بينها فى كتاب، كذلك فعل القس الإيطالى **دينينا** فى كتابه «ثورات الأدب القديم والحديث» وصدر فى تورين عام ١٧٦٠، وطاف أوربا كلها، وكتاب **مدام دى ستال** عن «الأدب فى علاقاته بالنظم الاجتماعية»، وصدر عام ١٨٠٠، ومع أنها تهدف من ورائه إلى ربط الإنتاج الأدبى بالمظاهر الاجتماعية، وبيان تقدم العقل البشرى على مر العصور، لكنها فى دراساتها النقدية كانت تلجأ إلى ضرب الأمثال من آداب أوربية عديدة، وتحلل بعض مظاهرها، وتشير إلى وجوه التشابه بينها، تشابها يوجه العقول إلى دراستها، وجاء كتاب الألمانى **بوترفك** عن «تاريخ الشعر والبلاغة منذ نهاية القرن الثامن عشر» فى اثنى عشر جزءا، وصدرت أعوام ١٨٠١ - ١٨١٩، وترجمت إلى عدة لغات، وكانت معينا للرومانسيين فى كل البلاد. وكتاب **سيسموندى** «أدب جنوب أوربا» فى أربعة أجزاء، ونشره عام ١٨١٣، ويمثل أول محاولة لدراسة أدب العصر الوسيط ككل، بدأه بالعرب، فالأعمال البروفنسالية، والفرنسية القديمة، والإيطالية، وأسبانيا حتى القرن الثامن عشر وانتهى بالبرتغال، وكان يخطط ليدرس فى أجزاء أخرى أدب الشمال: إنجلترا وألمانيا وهولندا والدانمرك والسويد، وحتى الآداب السلافية، ولكن أمله لم يتحقق، وكتب الألمانى **فريدريك شليجيل** تاريخ الأدب القديم والحديث ونشره عام ١٨١٥، وحاضر أخوه **غليوم** عن الأدب

والفنون الجميلة، ومؤلفات أخرى كثيرة جاءت بعد هذا.

ولكن ذلك كله ليس هو المقصود من تاريخ الأدب العالمى، لأن خلاصة العناصر شىء يختلف تماما عن اختصارها، وأمثال هذه المؤلفات تملأ رفوف المكتبات بدون جدوى، وما هى، طالت أو قصرت، إلا خلاصة مخلة أو ترديد ممل لتواريخ مختلف الآداب الخاصة، ولست تجدُ فيها نظرة إجمالية، ولا أية محاولة لربط مختلف الكتب والكتّاب التى تمثل اتجاها واحدا فى شتى البلدان. ومثلها الكتب التى تشمل عصرا أضيق وتقسمه على حسب الأمم، مثل كتاب الألمانى هتنر عن «تاريخ الأدب فى القرن الثامن عشر»، أو كتاب الدانمركى جورج براندیس «التيارات الأدبية الكبرى فى القرن التاسع عشر» فهما، على ما فيهما من براعة التأليف، يفردان لكل أدب من الآداب فصولا خاصة به. وهناك الكتب التى تقسم المادة إلى أنواع أدبية، وأوضحها كتاب الإيطالى دى جوبر ناتس عن «تاريخ الأدب العالمى» ويقع فى ثمانية عشر جزءا، وأخذ يظهر باللغة الإيطالية ابتداء من عام ١٨٨٣، ومثله كتاب غليوم شيليجيل «محاضرات فى تاريخ الدراما»، وظهر عام ١٨١١، ويتألف من نظرات مستقلة فى مختلف المسارح العالمية.

● **جوته ودوره:**

كان الشاعر الألمانى جوته أول من استخدم تعبير الأدب العالمى عام ١٨٢٧، فى معرض تعليقه على ترجمة مسرحيته تاسو إلى اللغة الفرنسية، وعنه انتقل إلى كل لغات العالم مترجما، غير أن جوته ألقى بالفكرة دون أن يقف عندها طويلا، فقد كان شاعرا عبقريا كبير القلب عظيم الروح، يستهدف أملا إنسانيا ساميا دون أن يفكر ولو للحظة واحدة فى المصاعب التى قد تواجه الفكرة.

كان يقترح، فى بساطة، دراسة تاريخية لتطور الآداب القومية، تختفى معها الفروق بين أدب وآخر، وتأخذ تركيبا عظيما تصبح معه أخيرا أدبا واحدا، تلعب فيه كل أمة دورها فى نطاق المجموعة الإنسانية، على نحو ما يقوم به أعضاء فرقة موسيقية، كل يؤدى دوره فيها متعاونا مع بقية المجموعة، وليس منفردا، ولا بعيدا عنها، ويصدر النغم الواحد عنهم كلهم، ويرى «أننا إذا تركنا كل أدب لنفسه فإن

خصوبته سوف تحتضر، إذا لم يجدّد شبابه بأن يستعير من أدب أجنبى آخر».

ولكن جوته كان على قدر من الفطانة أدرك معه أننا بصدد مثل أعلى، وحلم جميل طموح بعيد المنال إن لم يكن مستحيل التحقيق، فليس هناك أمة من الأمم على استعداد لأن تتخلى عن خصائصها الذاتية فى بساطة، والعالم أشد ما يكون بعدا عن حالة الدمج هذه، وأقرب ما يكون إلى التأثر والاقتداء والتقارب.

وفيما بعد خفّف جوته من حماسته: «أعيد القول، ليست الفكرة فى أن تفكر الأمم بطريقة واحدة، وإنما عليها أن تتعلم كيف تتفاهم فيما بينها، وإذا لم يكن يعنيها الحب المتبادل، فلا أقل من أن تتعلم كيف تتسامح»، ذلك لأنه لا توجد أمة، لا فى أيام جوته ولا فى أيامنا هذه، مستعدة لأن تتراجع بإرادتها عن شخصيتها الأدبية والسياسية، وبعض الألمان كانوا يرون أنهم الأكبر خسارة فى عملية كهذه، لأن الأدب الألمانى أصيل وذاتى، ومن ثم سوف يفقد طابعه فى أية وحدة عالمية.

العالمية التى يدعو إليها جوته لا تتناقض واقعا مع ما يصرون عليه من الأمزجة القومية، ولا مع اهتمامه بالشعر الشعبى، حين اعتبر منه ما هو مكتوب باللهجات الألمانية المحلية، وحين اهتم بكل أنواع الأغانى الشعبية الألمانية، وقد اتسع اهتمامه بالشعر حتى شمل السلافى منه واليونانى الحديث والمشرقى، ولقد أدهشته المخطوطات التشيكية خلال قضائه الصيف فى بوهيميا، وترجم من الفرنسية خير الأغانى الملحمية التشيكية، وكان ذلك حافزا إلى الاعتناء بالأغنية الشعبية اليوغوسلافية فى القرن التاسع عشر، وتابع خطى الأغانى اليونانية، واهتم بالأدبين العربى والفارسى، وكان يرى أن الشعر هو اللغة الطبيعية للإنسانية، ومن خصائصه التشابه والشمول الإنسانى، وإذن فهو ليس محليا ولا قوميا، وإنما ثمة شعر فحسب، والشعر الحقيقى هو الذى لا ينتمى إلى طبقة بعينها، لا إلى الأمراء أو النبلاء أو العمال، وإنما إلى الشعب كله، والذى يشعر فيه كل فرد بأنه قادر على ممارسته، وهى يتدفق من شخصيات بسيطة، أو حتى بدائية، ولكنه لا ينكره أيضا على أمة متحضرة، أو حتى قطعت فى الحضارة شأوا بعيدا.

يمكن الجدل طويلا حول ما يريده **جوته** من تعبيره «الأدب العالمى» ولكن كيفما فسر تعبيره يمكن أن نستنتج منه أنه يرى **وحدة الفكر** الإنسانى جوهرا

وفطرة، وأن نصل من ذلك إلى عدد من النتائج ذات صلة بدراسة الأدب المقارن، وربما أهمها أن الموقف الواحد تجاه المشكلة الواحدة، فى الظروف المتقاربة، يمكن أن يؤدى عند فنانين أو أكثر إلى إبداع متشابه، يصلح أن يكون موضعا للمقارنة عند غير المدرسة الفرنسية الكلاسية، لما بينهما من تلاقٍ، وأنهما يتكاملان، ومن ثم يمكن أن يعين أحدهما فى تفسير الآخر، وهى ظاهرة أفاد منها تاريخ الأدب كثيرا، فاتخذ من الموازنات فى هذه الحالة وسيلة فعالة لتفسير الإبداع الفنى وشرحه، ونجد لها مثلا واضحا وقويا فى كتاب الخرافات لمؤلفه جوزيف بيدييه، ونشره عام ١٨٩٧، فقد أكد نظرية تعدد أصول الموضوعات الأدبية ذات الطابع الشعبى، أو تعدد أجيالها عفويا، فى أكثر من مكان فى الوقت نفسه.

● **بعد جوته:**

سوف يتحمس الشاب **فريدريك شليجيل**، مستلهما شخصية **هردر**، لفكرة الأدب العالمى، أو العالمية الأدبية كما كان يدعوها، وسوف تصبح فيما بعد دليله وشاغل حياته الأول، وفى المقدمة التى كتبها لمؤلفه «دروس فى الأدب والفن المسرحى» أشار إلى الحاجة إلى عالمية الفكر، وإلى المرونة التى تسمح لنا بأن نتخلى عن المحاباة الشخصية والتعصب الأعمى، وأن نجتازهما لنصل إلى خصوصيات عصور وأمم أخرى، ونحسها من أعماقنا، وكان يأخذ على النقد الفرنسى فى أيامه نقصه الشديد فى معرفة ما هو ضرورى فى تاريخ الشعر العالمى.

وكانت **مدام دى ستال** ترى أن الأمم يجب أن تصبح كل واحدة منها دليلا للأخريات، ومن الأوفق إذن أن ترحب كل الأمم بالأفكار الأجنبية، لأن الإكرام فى هذه الحال يغنى من يستقبلونه.

وإذا كان علماء القرن التاسع عشر والنصف الأول من هذا القرن ظلوا يحلمون بوحدة أدبية لأوربا وحدها، ولا يتجاوز تفكيرهم القارة التى ينتسبون إليها، فإن نهاية المد الاستعمارى القديم على نحو ما فرضت إعادة رسم المصورات الجغرافية وتخطيط الحدود فى أفريقيا وآسيا، وربما أوربا إلى حد ما، كذلك أرغمت المفكرين على أن يعاودوا النظر فى مسلمات أدبية وعلمية واجتماعية كثيرة، لأن استقلال

الشعوب التى كانت مستعمرة ليس مجرد ظاهرة سياسية فحسب، وإنما يشمل، أو يجب أن يشمل، كل جوانب الحياة، والمجال الثقافى من بينها بخاصة، ولهذا بدأ يتراجع الاتجاه الذى كان سائدا من قبل، ويجعل من أوربا وحدها موئل كل القيم الإنسانية، ومصدرها، ليفسح مكانه لنظرة أكثر موضوعية وعالمية وشمولا، وتستهدف المساواة بين أعضاء المجموعة الإنسانية كلها، دون إعطاء أية مجموعة منها، أو أية أمة، أكثر مما تستحق فعلا، أو الإعراض عن الآخرين أكثر مما يجب واقعا.

والأدب ليس استثناء من هذه الظاهرة، فحتى مطلع هذا القرن كانوا يفضلون فى مجال التعليم أن يصنفوا الأدب طبقا للغة التى كُتب فيها، وكان الأدب الألمانى يمثل وحدة روحية فى نفوس كل من يتحدثون الألمانية، ووجدت هذه الوحدة طريقها إلى الوجود قبل أن توجد الوحدة السياسية فى ألمانيا نفسها بزمن طويل. ورغم كل محاولات التمزيق التى تعرض لها العالم العربى، ويتعرض لها الآن، فإن الأدب والفكر العربى يجمع بين المثقفين، وحتى عامة الناس، على نحو لم يتأثر أبدا بهزات السياسة، وتعطى اللغة كل سكانه على امتداد عالمهم الوسيع وحدة شعورية لا تنفصم أبدا. ولغة التعبير عند أى كاتب تحدد وطنه الروحى، ومجال شهرته، والأعمال الأدبية التى تترجم إلى لغات أخرى، هى التى يمكن أن تبلغ أفقا يتجاوز حدود اللغة التى كُتبت فيها وبالتالى تعد من الأدب العالمى.

تدخل فى نطاق الأدب العالمى إذن الأعمال التى تتجاوز حدودها القومية، وتجد لها صدى فى آداب قومية أخرى، وهو أمر لا يتوقف على روعة العمل الأدبى نفسه، وإنما يتوقف فى أحايين كثيرة على عوامل أخرى خارجية لا صلة لها به. فالشعوب الأوربية، مثلا، ذات صلة وثيقة فيما بينها، ومن ثم فإن آدابها تعبر حدودها القومية فى زمن يسير، وتجد التقدير خارج وطنها، وترتفع فى يسر، إذا كانت تستحق، إلى مرتبة الأدب العالمى، على حين تظل آداب شعوب أخرى صغيرة أو نائية فى انتظار مكتشف يجيد لغاتها، ويدفع بها إلى دائرة الضوء العالمى، ولهذا سقط من الأدب العالمى ملاحم هندية، وروائع من الأدب الصينى، أو اليابانى، أو من أدب بورما، أو الملايو، أو إندونيسيا، لأن الأوربيين لم يهتموا من قبيل الصدفة بلغاتها، ولم تصل إلى

العالم الأوربى أعمال عربية خالدة تجد التقدير فى محيط عريض، يمتد عبر القارات الثلاث، آسيا وأفريقيا والمهاجر الأمريكية، لمجرد أنها لم تجد المترجم الأوربى الذى ينقلها إلى لغته.

وحتى الآن فإن علماء المقارنة عندما يتحدثون عن الأدب العالمى فإنما يعنون الأدب الأوربى واقعا، ولمعرفة إلى أى مدى تأصل هذا فى أوربا يمكن أن نرجع إلى أول معجم أدبى أُلف فى مطلع هذا القرن، وسوف نجد أنه يضم ألفًا ومئتى إسم، من بينها، إذا استبعدنا التوراة، سبعة وخمسون فقط غير أوربيين، بينهم ثلاثة أتراك، واثنا عشر فارسيا، واثنان وعشرون عربيا، وخمسة عشر هنديا، وخمسة صينيون، ولا أحد يتحدث أبدا عن الأب المصرى القديم، رغم أن كتاب الموتى كان قد نشر عام ١٨٤٨، وحظى بشهرة عالمية واسعة، وأن الكتابة المصرية القديمة حُلّت رموزها قبل ذلك بكثير. وقد صنّف الأدباء بدقة حسب الآداب القومية التى ينتمون إليها، وفى الأدب الإنجليزى نجد أربعة أمريكيين فحسب، هم: مارك توين، وولت ويتمان، وفالتن، وميلفيل، وشاعر برازيلى واحد هو جونسالفس دياس.

● المفهوم المعاصر:

غير أن ما رمى إليه جوته، وما فهمه الذين جاءوا بعده، لم يعد اليوم واردا عند الحديث عن الأدب العالمى، وإنما يستخدم هذا المصطلح اليوم ليعبر عن عدد من الاتجاهات المختلفة، كل واحد منها فهمه الداعون إليه ليخدم غرضا معينا.

هناك من يفهم من الأدب العالمى الدعوة إلى العناية بالأعمال الأدبية الخالدة، لأنها نتاج الإنسانية كلها وتراثها، بترجمتها وشرحها، وتيسير تداولها، مثل: هومير ودانتى والمعلقات وأبى العلاء والمتنبى وثرفانتيس والجاحظ وشكسبير وجوته وابن قزمان وابن حزم، وآخرون كثيرون تجاوزت شهرتهم كل الآفاق، وامتدت عبر كل الأزمنة، وأدبهم دون أن نجرّده من قوميته ينتمى إلى الإنسانية كلها بقدر ما ينتمى إلى أوطانهم، فهو أدب قومى ولكنه يتجاوز حدود القومية إلى ما هو أفسح منها، هموما وشعورا وامتدادا، فمن الآداب ما يفرض نفسه، مهما يكن الواقع السياسى للأمة التى انتجته، وفى هذه الحالة فإن مصطلح الأدب العالمى يجىء مرادفا لمفهوم

«المؤلفات الخالدة» عند آخرين، وهى التى تقوم الآن على إصدارها دور النشر الكبرى مترجمة إلى اللغات الأساسية تحت عناوين مختلفة: روائع الأدب العالمى، الخالدون، الحائزون على جائزة نوبل، تراث الإنسانية، وغيرها. وتقوم المؤسسة العالمية للتربية والعلوم والثقافة التابعة لهيئة الأمم المتحدة، أى اليونسكو، بدور محدود فى هذا المجال، ولكنه دقيق ومفيد.

إن إشباع الرغبة فى البحث عن أدب إنسانى لا يتم إلّا عن طريق اكتشاف ثروات جديدة، وبالمقارنة نضع يدنا على العناصر الفعالة والأصيلة والتى تتيح لعمل أدبى ما أن يتمتع بإشعاع قوى ووهاج على مدى السنين، ولقد أوضح العالم السويسرى **فريتز شتريخ**، ١٨٨٢ – ، وهو ألمانى اللغة، فى دراسة ممتعة عن الأدب العالمى، أنه يتألف من الأعمال الأدبية التى نجحت عالميا بما تمثل من قيم خالدة، لأن مجرد النجاح العابر والشهرة الخاطفة لا يكفيان، وأعطى لذلك مثلا: الذين كانوا يشاهدون مسرحيات الكاتب الألمانى **أوجست فون كوتزبو**، ١٧٦١ – ١٨١٩، أكثر من الذين كانوا يقبلون على مسرحيات **جوته**، والذين قرأوا لجوته «آلام فرتر»، وضمنها جانبا من شبابه العاطفى، كانوا – ولايزالون – أكثر عددا من الذين قرأوا له «فاوست»، وهى تمثيلية جاءت فى جزأين، ويمتزج فيها التاريخ بالأسطورة، والماضى بحاضر جوته نفسه، وحتى أودعها جانبا لا بأس به من حياته ومشاعره، وعمرت بألوان من البشر، ومع ذلك فإن كوتزبو نُسِىَ تماما، ولا يكاد يذكره أحد، على حين أن قصة «آلام فُرتر» لاتزال نابضة بالحياة، وتحرك كل القلوب الشابة، ولاتزال «فاوست» قمة فكرية، وأن لم تبلغ من النجاح ما بلغته أعمال جوته الأخرى، لأن الزمن لم يستطع أن يقف عندها دارسا ومحلِّلاً.

إن ما يزكى عملاً أدبيا كى يأخذ مكانه من قافلة الأدب العالمى لايعود إلى عبقرية الكاتب فحسب، وإنما يرتبط بقيم عالمية ينطوى عليها العمل نفسه، فقد تميزت الكلاسية الفرنسية بفكرها الواضح فشقت طريقها إلى كل الآداب الأوربية بلا صعوبة، ولا تزال تقدم للعالم قيما فكرية وفنية تثير التأمل والنقاش والجدل. وعرف **ابن حزم** فى كتابه «طوق الحمامة» كيف يعزف على الإيقاع العاطفى بمهارة، ويقدم لجمهرة العشاق خلاصة تجاربه فى هذا المجال، دون وعظ رتيب أو إثارة

مفتعلة، وأن يلم بجوانب موضوعه فى استقامته وجديته، وفى انحرافه وهزله، وأن يرتفع به فوق المحلية، وأن يجعل كل من يخفق قلبه بالحب، ويهتز كيانه أمام الجمال، أن يصيح معجبا ومندهشا: كل هذا حدث له، ووقع منه، وإن لم يستطع التعبير عنه كما فعل ابن حزم، ومن هنا أخذ كتاب طوق الحمامة طريقة إلى جل اللغات الأجنبية على أيامنا هذه.

غير أننا يجب ألا ننسى أن عالمية أدب ما مرتبطة بمستوى الحضارة التى يمثلها أكبر ارتباط، وكلما كانت هذه الحضارة مزدهرة، وأمسكت بتفوقها، كلما ساعد ذلك على أن يأخذ أدبها مكانه اللائق به فى قافلة العالمية.

● **الأدب العالمى والأدب القومى:**

يختلف الأدب العالمى عن الأدب القومى فى أمرين: أولا فيما يتصل بالعناصر التى يهتم بها، وثانيا فى طريقة ترتيب هذه العناصر، وإن شئت الدقة يختلف عنه مضمونا وخطة.

من ناحية المضمون قد يجد الأدب العالمى عند بعض كبار الكتاب قيما تختلف عن القيم التى يستحقونها فى آدابهم الخاصة، لأن الدور الذى لعبه كل منهم على المسرح العالمى يتفاوت كثيرا عن الدور الذى لعبه فى إطار أدبه القومى، وقد يُخرج من زوايا النسيان كتّابا يُعدّون فى أدبهم القومى من الطبقة الثانية أو حتى الثالثة، ولكن تأثيرهم عالميا لا يقل عن تأثير غيرهم، فإذا ما عاد إلى الوراء، إلى القرون الوسطى، أعطى اللغة العربية والأدب العربى مزيدا من الاهتمام بوصفهما الأرقى، والأعظم تأثيرا وعالمية، ثم إلى اللاتينية لأنها كانت لغة الأدب فى أوربا كلها تقريبا، وبها كان التعبير فى كثير من روائع الفكر الأوربى، وفى العواطف الرقيقة، وفى غير المحتشم منها أيضا، وتركت أثرها على امتداد رقعة واسعة من الأرض.

وإذا كان الأدب العالمى، كالمقارن، يهتم بكتاب الطبقة الثانية فى الآداب الكبرى، فهو يهتم أيضا بالآداب ذات المساحة المحدودة مكانا أو زمانا، ويضع كتّابها البارزين فى مكانهم من التطور الأدبى العام، كالآداب التى كُتبت فى اللغة

السريانية قديما، أو السواحلية حديثا، أو بعض اللهجات التى تحولت إلى لغات قومية أو ذابت فيها كالأدب البروفنسالى والأدب القطلونى.

● منهج الأدب العالمى:

لايزال منهج هذا العلم، أو الفرع من الأدب المقارن، فى طور التكوين، غير أن الجميع يتفقون على أن مراعاة الترتيب التاريخى شىء ضرورى لتحديد العصور الكبرى، ولكنهم فى نطاق كل عصر قد يعدلون عنه إلى لون من الترتيب العقلى، بتكوين مجموعات من الكتب أو المؤلفات متجانسة فيما بينها، تنتسب إلى أدب واحد أو إلى آداب مختلفة، ويمكن أن تقوم هذه المجموعات على أساس من الاتجاهات الفنية الرئيسية، كالمثالية والواقعية والكلاسية والرومانسية. ويمكن أن تنهض على أساس اجتماعى فتميز فى العصر الواحد بين الأدب الدينى والأرستقراطى والبرجوازى والشعبى، وهى تقسيمات يمكن أن تؤدى دورها فيما يتصل بالعصور الوسطى، ولكن الأمر فى العصر الحديث تشعّب وتشابك على نحو لم تعد التقسيمات تجدى فيه كثيرا، ولعل خير مثال لمثل هذه الدراسة، ولو أن صاحبها قصرها على أوربا، كتاب **فان تيجيم** «موجز التاريخ الأدبى لأوربا منذ عصر النهضة»، فقد قسمه إلى ثلاث فترات كبرى: عصر النهضة، والعصر الكلاسى، والعصر الحديث، وفى كل قسم أورد عدة فصول، عالج فى كل واحد منها النزعة التى كانت سائدة، مثل النزعة الفلسفية والإنسانية والرومانسية وغيرها، أو النوع الذى كان متميزا، مثل الملحمة والمأساة والرواية، وكل ذلك على نحو يبرز المكانة التى يحتلها كل كاتب فى التراث العالمى. غير أنه فيما يتصل بالعصر الحديث، وجعل القرن التاسع عشر بداية له، قسّمه بحسب الأنواع من شعر ورواية ومسرحية، وحاول فى كل قسم منها أن يستخرج التقاليد والأنماط الجديدة فى الفكر والفن.

وألّف أحمد أمين وزكى نجيب محمود كتابهما قصة الأدب فى العالم، وصدر فى القاهرة أعوام ١٩٤٣ - ١٩٤٨ فى أربعة أجزاء. ومعه طافا بالأدب قديما وحديثا فى شتى أنحاء العالم، مع تعريف موجز بأعلامه واتجاهاته.

وحاول أورباخ أن يؤرخ للواقعية منذ عصر هومير حتى جويس فى أيامنا هذه، من خلال تحليل الأساليب فى النصوص المختلفة، وهو مع كتاب كورتيوس يمثلان أثرين عظيمين للثقافة الواسعة العريضة التى تتجاوز القوميات المستقرة، وتؤمن بوحدة الثقافة الغربية، وخصوبة التراث الكلاسى القديم، والمسيحى فى العصر الوسيط.

دراسة هذا اللون من الأدب المقارن تتطلب تضحيات نفسية كبيرة، وتمكّنا من اللغات، واتساعا فى الأفق، والضغط على المشاعر القومية والمحلية والجهوية، وهى أشياء لا يمكن تحقيقها فى سهولة. ومع ذلك فالأدب واحد، والفن واحد، والإنسانية واحدة، وعلى هذا المفهوم يرتكز مستقبل الدراسات التاريخية والأدبية، وفى نطاق هذه المنطقة الواسعة يمكن كتمهيد ونقطة بدء، أن توجد تقسيمات تنهض على أسس لغوية، كمجموعة الآداب الجرمانية، أو اللاتينية، أو السلافية، أو السامية، أو على أسس عقائدية كالآداب المسيحية، ودُرست كثيرا، والآداب الإسلامية ولمّا تزل حقلا بكرا ينتظر حامل الفأس، أو على أسس جغرافية كالأدب الأفريقى أو الأسيوى أو الأوربى أو آداب أمريكا اللاتينية.

كذلك يؤدى قيام الأدب العالمى إلى انصهار التاريخ الأدبى فى التاريخ العام، لأن مؤرخى العصر الحديث لم يعودوا يقفون عند الأحداث السياسية أو تاريخ الحروب أو المعاهدات، وإنما يتجاوزونها إلى معالجة التاريخ الاجتماعى والاقتصادى والدينى والفنى الذى تربطه ببعضه البعض روابط كثيرة، وهى أشياء أصبحت منذ مدة طويلة تدرس من وجهة نظر عالمية. فلِمَ لا يكون الأدب كذلك؟.

من الممكن أن تتجه عناية مؤرخى الأدب إلى الاتجاهات الأدبية ذات الصفة العالمية كشعر الفروسية، أو النزعة العقلية الكلاسية، أو النزعة الفلسفية فى عصر التنوير، أو النزعة الرومانسية، أو الواقعية، وكلها، أو بعضها، يوجد فى عصر واحد، ونجد صداها عند أمم كثيرة.

لقد خضع الأدب فى تطوره فى أى مكان من العالم لنفس العوامل، مادية تتمثل فى اختراع الورق، وسهولة صنعه، ورخص ثمنه، والطباعة وارتقائها ويسرها وسرعتها، والصحافة اليومية والمجلات وغيرها، ولنفس العوامل الاجتماعية،

كانتشار التعليم، وإلزاميته ومجانيته، وسهولة المواصلات بين العالم ورخصها نسبيا، ولنفس الفلسفات الأخلاقية، كاحترام الفرد وخصوصياته، وتكريمه، وحتى النزعات العنصرية والاستعلائية، أو موجة الجنس الصارخة فى عالم الفن، وتبريرها والدفاع عنها، ولنفس العوامل السياسية، كحركات التحرير، والثورات، وحرية الصحافة، والاستبداد، وتقلص ظل الاستعمار القديم، وانبثاق استعمار آخر يرتدى ثوبا مختلفا وإن كانت الغاية هى لم تتغير، ولن يكون تاريخ الأدب جزءا من تاريخ الإنسانية إلّا إذا كان عالميا.

وإذا كان هذا جانب علمى خالص، وتقييمى بحت، فهناك جوانب مثالية أيضا، والإنسانية فى حاجة دائمة إلى المزيد منها، يعينها على التخفف من ضراوة الحياة، فى عصر فناء البشرية فيه مرهون بعدد من القنابل الذرية، تحملها عدة صواريخ عابرة المحيطات، أو قدر محدود من الجراثيم والميكروبات، ومن الخير، بل الواجب، أن يسهم كل واحد بقدر ما يستطيع فى التقريب بين الشعوب، وإشاعة روح العدل والمساواة بينها، والتعريف بما عند الآخرين من تقدم وخير ومُثُل، ويستطيع الأدب بمعناه الواسع أن يلعب فى هذا دورا كبيرا بالغ الأثر، والتعريف يؤدى إلى التفاهم، والتفاهم يتم عن طريق التعرّف إلى حياة الآخرين وعاداتهم، وتفسير الفوارق التى أوجدتها الطبيعة لنقهرها ونتغلب عليها، بدل أن نتخذها مركبا للعزلة والانطواء، والأدب أكمل مظاهر النشاط العقلى، وأوضحها تعبيرا عن خصائص الشعوب، ومثل هذا التأريخ العالمى للأدب يضع بين أيدينا الخصائص القومية والجوهرية لكل أمة، فنفهمها ونتعامل معها على أساس هذا الفهم، ويجعلنا ندرك أن أية إضافة مبدعة إثراء للتراث الإنسانى المشترك، وهو ملك للناس جميعًا، وأى فرد منا وُجِد فى وطنه بالصدفة، ولكنه ينتمى للإنسانية بالضرورة.

عُدّة الباحث المقارِن

يقف الباحث فى الأدب المقارن فى المناطق التى تفصل، أو تصل إن شئت، بين الآداب المختلفة، وحتى العلوم المتباينة، يتابع حركة سيرها، ويحدد طبيعة التلاقى، ويحاول أن يقف على نتائجه، وتأثيره على الأدب والفكر، والكتب والموضوعات، والمشاعر والأذواق، ولهذا يجب أن يكون واسع الأفق، موسوعىّ الثقافة، حديد الملاحظة، ومع أن لكل موضوع ظروفه الخاصة به، ولكل أدب مناخه الذى يزدهر فيه، ولكل قضية مشكلاتها ومتطلباتها، إلا أن ثمة أشياء لابد من توفرها فى المرء ليكون باحثا مقارنا بحق، وهذه الأشياء بعضها مكتسب، وبعضها فطرى توفره الطبيعة للباحث بنفسها.

بدءا يجب أن يكون مؤرخ أدب، أو يريد أن يكون كذلك، ولكن الاقتصار على الأدب وحده لا يكفى، لأن الباحث لا يستطيع أن يقيّم دور الجاحظ، أو يدرك بدقة وعمق اتجاهات الأدب فى العصر العباسى، إذا كان يجهل المعتزلة وأصولهم الدينية، أو حركة إخوان الصفاء وغاياتهم السياسية، أو الدور الذى اضطلع به الخليفة المأمون فى تنشيط حركة الترجمة، أو الشعوبية وما أحدثته من ردود فعل معها أو عليها، أو الصراع بين الفرق الدينية المختلفة، وبين الثقافات الأصيلة والوافدة، ودراسة نشأة الأدب الفارسى بعد الإسلام تتطلب الإلمام الكافى بالتاريخ الفارسى، وإدراك إن إحساس الفرس بقوميتهم وتعصبهم لها، ظل قويا على امتداد تاريخهم، ومعرفة تاريخ الدويلات الإسلامية الفارسية التى قامت على أطراف الخلافة العباسية مع نهاية القرن العاشر، وبدء القرن الذى تلاه، ووَعْىٍ دقيق بالدور الذى قام به المؤلفون والعلماء والأدباء من الفرس فى حركة النهضة الإسلامية على امتداد القرن الرابع الهجرى.

ولا يمكن أن ندرس تأثير الأدب الأندلسى فى الأدب الإسبانى بخاصة، وبقية الآداب الأوربية بعامة، أو تأثير الموشحات فى شعراء التروبادور[1]، ما لم ندرس

(١) لمعرفة شعراء التروبادور، طبيعتهم ودورهم، يمكن الرجوع إلى كتابى: ملحمة السيد، الفصل الخاص بالشاعر الجوال، ط ٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣.

التطور التاريخى لنشأة الدول المسيحية فى شمال الأندلس، ونظام الإقطاع فيها، وتكوين العناصر فى الجانب الإسلامى منه، والصلات التى كانت قائمة بينه وبين جيرانه فى الشمال، فى الحرب والسلم على السواء، من السفارات، والمعاهدات، والتزاور، وعلاقات المصاهرة، وتبادل الهدايا، وغيرها، والحياة السياسية والاجتماعية فى منطقة بروفانس، وتحديد مراكز نقل المعرفة العربية إلى البلاد الأوربية، والتى قامت وازدهرت فى كبريات المدن الأندلسية: قرطبة، وإشبيلية، وغرناطة، وطليطلة، وسرقسطة، وغيرها، وكان يتوافد عليها الطلاب من جيرانهم النصارى فى الشمال، والعناصر النشيطة التى قامت بدور السفارة بين الثقافتين من المسلمين والمسيحيين واليهود، والكتب التى لعبت دورا فعّالا فى التأثير، وتجاوزت شهرتها حدود اللغة والوطن، وتركت صدى واضحا فى مجال الثقافة العالمية، سواء كانت كتبا أندلسية، مثل كتاب طوق الحمامة لابن حزم، وكان تأثيره واضحًا فى كتاب الحب المحمود لكاهن هيتا الإسبانى، وبقية الكتب التى تعرضت لقضية الحب ومظاهره. أو كتبا شرقية مثل كتاب كليلة ودمنة، وترك أثره واضحا فى قصص الخرافة الأوربية التى اتخذت من الحيوان مادتها.

وفى عصرنا الحديث لا يمكن أن نقدر دور رفاعة الطهطاوى حق قدره فى نهضتنا المعاصرة، وماذا أفاد فى فرنسا ونقل عنها، ما لم نعرف التيارات السياسية التى كانت سائدة فيها، والظروف السياسية التى كانت تعيشها مصر نفسها. وصعب أن ندرس الأدب بعد ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢، وتطوره، والتأثيرات الأجنبية التى طرأت عليه أو انزاحت عنه، ما لم نعرف ماهية الثورة نفسها، والظروف التى سبقتها، وأحاطت بها، والانجازات التى حققتها، والأخطاء التى وقعت فيها. وباختصار يجب أن يتوفر الباحث المقارن على ثقافة تاريخية كافية، تعينه على أن يضع الأحداث الأدبية التى يدرسها فى مكانها المناسب من حركة عصرها، ومن حركة التاريخ بعامة.

والباحث المقارن لا يستهدف دراسة الأدب أصلًا، وإنما غايته أن يؤرخ للعلاقات الأدبية، ومن ثم فإن مهمته تتطلب منه أن يكون على علم واسع بأكبر قدر مستطاع بتاريخ الآداب الأخرى، بعامة إذا كان ذلك فى طوقه، أو فى المرحلة

التى يقف عندها دارسا إذا لم تكن الأولى بوسعه.

ولا تغنى دراسة تاريخ الأدب عن قراءة الأدب نفسه فى نصوصه الأصلية، لأن الاعتماد على الترجمة وحدها لا يبلغ بنا الغاية التى نريدها من المقارنة كاملة، وإدراك درجة التأثير والتأثر على وجهها الصحيح، لأن لكل لغة روحها وعبقريتها، التى تتجلى فى ايقاعها، وألفاظها، وبناء جملها، وتشكيل صورها. وإذا كان الاعتماد على الترجمة ممكنا، وله ما يبرره، فى الدراسات المتصلة بتاريخ الأفكار، إلا أنها تصبح مقامرة غير محمودة العواقب فيما يتصل بالأعمال التى يغلب فيها عنصر الشعر من إيقاع وخيال على الأفكار المجردة.

واللغات ذات الآداب الفنية عديدة، واللغات التى دونها أكثر، وعلى المقارن ألا يستهين بهذه أو تلك، وقدرة المرء على استيعاب اللغات محدودة، فهو لا يستطيع أن يتمكن منها كلها، ولا حتى جلّها أو عدد كبير منها، وفى هذه الحالة تلعب الترجمة دورا مساعدا وهاما، وواجبه أن يستعملها فى حذر شديد، فقد تخدع الباحث إذا لم يكن متمكنا، وعلى وعى كامل بما يفعل، ومتسلحا لأبحاثه بالمران الكافى، وتنتهى به إلى نتائج غائمة وغير دقيقة. وسوف يصعب على من لا يعرف اللغة الأصلية أن يعرف المدى الحقيقى لتأثير الشاعر والناقد الإنجليزى إليوت فى بدر شاكر السيّاب، أو فولتير الفرنسى فى مسرحية محمد لتوفيق الحكيم، أو جى دى موباسان الروسى فى قصص محمود تيمور، لأن التقاط الفرق بين الأصل والترجمة هام، ولا يتاح إلّا لمن يعرف اللغة الأصلية التى كُتب فيها العمل المؤثر. ولا مناص إذن لمن يتصدى للأدب المقارن، باحثا أو دارسا أو أستاذا، أن يكون ملمًّا بعدة لغات أجنبية، لأن ذلك يعينه على بغيته، أو فى أبسط الحالات أن يكون متمكنا فى واحدة منها، وذلك شرط جوهرى لا تستقيم دراسة الأدب المقارن ولا تدريسه بدونها.

ومن نافلة القول أن نشير إلى أن الباحث المقارن يجب أن يكون متمكنا من لغته نفسها، واعيا بأدبه، نصوصه وتاريخه، والتيارات التى تعاورته، ومن العلوم التى تعينه على فهمه وتذوقه، من نحو وصرف وعروض، وفقه لغة، وبلاغة ونقد، وغيرها.

وقد يجد الباحث نفسه مدفوعا إلى النظر فى قضايا ترتبط بالفلسفة، وعلم

الاجتماع، والأديان، وعلوم أخرى، لأن الحد الفاصل بين التيارات الفكرية، والثقافية، والدينية من جانب، وبين التيارات الأدبية الصرفة من جانب آخر، غير واضح المعالم، ويتغير مع الزمن، وثمة مناطق لا أحد، يجتاحها علماء الفلسفة والاجتماع طورا، وعلماء الأدب المقارن طورا آخر، لأن محاولات تصنيف العلوم لما تستقر، وعجزت عن وضع حد مانع لكل علم، وتعريف جامع لكل مادة، وإذن فإدراك مجالات هذه العلوم ودورها أمر مفيد، ويعين الأدب المقارن على الوصول إلى نتائج حاسمة، ويجنبه المغامرة والزلل فى أبحاثه.

وأخيرا يجب على الباحث أن يضع يده على نقطة الانطلاق فى بحثه: من أين يبدأ، وأين يجد معلوماته الأولى، وكيف يهتدى إلى مصادر أبحاثه. وإذا كان من الصعب تحديد قواعد يمكن أن تصلح لكل الحالات، فيمكن - على الأقل - أن نلمح إلى الأدوات المساعدة التى لابد من استخدامها دائما، وتجىء مصادر الأدب بعامة، والأدب المقارن بخاصة، فى مقدمتها. وتقتضينى المصارحة أن أشير إلى العناء الذى يواجهه الباحث العربى، لأنه سوف يفتقد الكثير من هذه المصادر فى لغته العربية مؤلفا أو مترجما. ولا بأس أن نشير إلى أهمها فى اللغات الأجنبية المختلفة.

تأتى المراجع العامة فى مقدمة ما يجب أن يتوفر عليه الباحث، وأقدمها القائمة التى أعدها لوى بول بيتز ونشرها فى ستراسبورج عام ١٩٠٠، وهى قائمة لم تطبع ثانية منذ عام ١٩٠٤، ويصعب الآن أن نعثر على نسخ منها، وقامت محاولة لإكمالها عام ١٩٠٣، ولكنها لم تزد على إخراج مجلد واحد نشر فى برلين فى العام نفسه. وفيما بين عامى ١٩٠٨ و ١٩٢٠ أعد **بلدنسبرجيه** مع بعض معاونيه من فرنسا والخارج إحصاءً نقديا كبيرا لمراجع الأدب المقارن، صنّفه زمرا على أساس العلاقات والمواضيع، ولم يكتفوا بما يفعله غيرهم عادة من تسجيل عناوين الأبحاث المطبوعة، بل أشاروا إلى أهمها، وإلى الثغرات الموجودة وينبغى سدها، ولكن هذا المرجع الهام لم ينشر إلاّ عام ١٩٥٠، فى شابل هيل بالولايات المتحدة الأمريكية، بعد أن زاد الباحث الفرنسى **بلدنسبرجيه**، وزميله الباحث الأمريكى **فريدريش**، فى مادته كثيرا، وصدر بعنوان: **مراجع الأدب المقارن** Bibliography of Comparative Literature، وجاء فى ٧٠٠ صفحة، تضم ثلاثة وثلاثين ألف مرجع. ولكن استعماله

يتطلب دربة طويلة كافية، وبخاصة فى الفصول المخصصة للتأثيرات التى جمعت عناوينها بحسب المرسل، لأنها بالنسبة للمستقبل تناثرت بين صفحات عديدة، وفصول متنوعة، كما أن الفصل الخاص بالعموميات يفتقر إلى تقسيمات جزئية، وجاءت المواد المتصلة بالآداب السلافية والشرقية قليلة وأكثر من مختصرة، وتضمن موادا تنتمى إلى الآداب القومية، وذكر أسماء مؤلفات نقلها عن كتب أخرى، ولا يتفق محتواها لا مع العنوان العام، ولا مع عناوين الفصول، ورغم كل هذه العيوب والنقائص فإن الكتاب ضرورى، وأصبح قاعدة احتذتها كل الكتب الشبيهة التى جاءت بعده.

ويليه **الفهرس التاريخى للآداب الحديثة** Répertoire Chronologigue des Litt'eratures Modernes وأشرف على إعداده ونشره **فان تيجيم**، وهو **فهرس مفصل** لكل ما أُلف فى أوربا منذ اختراع الطباعة حتى نهاية القرن التاسع عشر (١٤٥٥ - ١٩٠٠)، وهو يصنف الإنتاج الأدبى الأوربى فى لوحات شاملة، مرتبة زمنيا، وهذا يساعد الباحثين، ويوحى إليهم بمجرد الإطلاع عليه بآراء نافعة.

ومنذ عام ١٩٥٢ أخذت جامعة شابل هيل فى الولايات المتحدة تصدر **الكتاب السنوى للأدب العام والمقارن** Yearbook of General and Comparative Literature حتى عام ١٩٦٠، ومنذ هذا التاريخ قامت على إصداره جامعة إنديانا، وجاء صدوره فى البدء تكميلا لنشرة بدائية ظهرت من قبل على شكل مختصر، وبنفس الطريقة، طباعة وعناوين، وبلا نظام، فهو يمزج بين عناوين المؤلفات المغمورة، والملاحق المبسوطة، والمطبوعات الجديدة، ولكنه ابتداء من المجلد العاشر، وصدر عام ١٩٦١، أصبح الكتاب دوريا حقا، فكل مجلد يغطى السنة السابقة لصدوره، وأخذ تصنيف المواد شكلا أكثر سهولة، فجاء ترتيبها أبجديا بحسب المادة وحدها.

وفيما يتصل بدوائر المعارف الخاصة بالأدب والأدباء على نحو عالمى، وتتجاوز حدود اللغة التى صدرت فيها، يجىء **معجم الأعمال الأدبية لكل الأزمنة وكل البلاد** Diccionnaire des oeuvrs de tous les temps et de tous les pays وصدر فى باريس عام ١٩٥٢ - ١٩٥٤، فى خمسة مجلدات كبار، وأكمل منه مادة **معجم**

بومبيانى الأدبى Dizionario Letterario Bompiani، وصدر باللغة الإيطالية فى ميلانو بإيطاليا عام ١٩٤٧ - ١٩٥٧، وجاء فى اثنى عشر مجلدا، وترجم إلى اللغة الإسبانية كاملا، ونشر فى برشلونة عام ١٩٥٩ - ١٩٦٠، وإلى الألمانية بتصرف، ويجىء فى سبع مجلدات، وبدئ فى نشره فى زيورخ فى سويسرة عام ١٩٦٢.

وفى عام ١٩٦٨ أصدرت مطابع الجامعات فى فرنسا المعجم الأدبى Dicctionnaire des Litteratures وقام على تأليفه أكثر من ستين عالما متخصصا، بإشراف فيليب فان تيجيم و بيير جوسيران، وجاء فى ثلاثة مجلدات كبار، تضم ٤٣٤٩ صفحة، وتقدم لنا قرابة سبعة آلاف ترجمة، وهو يعرف بالأدباء فى كل العالم، والمؤلفات المجهولة، وبالآداب كلها، دون أن يستثنى الآداب النائية أو المغمورة، مثل الأدب فى لهجة الألزاس، أو الأدب اليابانى والأندونيسى، وغيرها، ويعرض لحاضر الآداب فى عالمنا المعاصر دون استثناء، ويعرف بالأفكار والعناصر والمصطلحات المرتبطة بالأدب أو بتاريخه، من شعر وبلاغة، ولو أن الحديث عن هذين الأخيرين جاء موجزا، ولكنه لا يقدم موجزا للأعمال الأدبية الهامة، لأنه يرى أن ذلك يلحق أبلغ الضرر بها، وعلى الباحث أن يقرأها كاملة فى لغتها الأصلية، أو فى أية ترجمة لها، وجاء بأسماء المؤلفين، وعناوين المؤلفات فى لغتها الأصلية، مهما كانت، ثم ترجمها إلى اللغة الفرنسية لمن يجهل اللغة التى جاءت فيها. وكل ترجمة يليها إحالة على المصادر الخاصة بها، ما كان مهما منها، ليكمل الباحث معرفته بها إذا أراد، وألحقوا بآخره المعجم قائمة وافية بأهم المصادر لدراسة كل الآداب العالمية، وفى التعريف بالأدباء، وهو يشمل جل مادة الكتاب، يجىء الحديث عن حياة الأديب مختصرا للغاية، ولا يذكرون منها الا التى أثرت فى أدبه مباشرة. وتجدر الإشارة إلى أنه تضمن تعريفا وافيا بالأدب العربى، وبشخصيات كثيرة من الأدباء العرب فى القديم والحديث، كالجاحظ والمعرى والمتنبى، والعقاد والمازنى وشوقى، وآخرين غيرهم. وإذا غضضنا البصر عن العناية الفائقة بالأدباء الفرنسيين دون غيرهم وهو أمر طبيعى، فإن هذا المعجم جاء كما أراد له ناشروه: «نافذة على الأفق الواسع للأدب العالمى».

ولا يوجد فى العالم العربى كتاب يلقى نظرة على الآداب العالمية جملة إلا كتاب

واحد، وهو الذى أصدره المرحوم **أحمد أمين** والدكتور **زكى نجيب محمود،** بعنوان: **قصة الأدب فى العالم،** وصدر فى القاهرة عام ١٩٤٣ - ١٩٤٨، فى أربعة أجزاء. وفى القاهرة أيضا أشرفت الإدارة الثقافية لجامعة الدول العربية على ترجمة كتاب **قصة الحضارة،** من تأليف **بول ديورانت،** وبدأ نشره أواخر الخمسينيات، وقام على ترجمته، ومراجعة الترجمة، عدد من خيرة المترجين الأدباء فى مصر، وصدر من مجلداته ما يربو على عشرين مجلدا حتى الآن. ولأن الكاتب يتناول فى كتابه تطور الحضارات فى شتى بقاع العالم، ومنذ أن قامت، وفى مختلف جوانبها، والأدب من بينها، وقد أوقف عليه فصولا رائعة ووافية، ولو أنها مجملة، ووقف بها عند الخطوط العامة، ولكنها على أية حال تضع أما الباحث المقارن صورة واضحة لتطور حركة الأدب وسيره فى العالم أجمع.

وتمثل الترجمة مجالا هاما من مجالات الأدب المقارن، والمصدر الأول لدراستها عالميا يتمثل فى الفهرس الشامل لكل الترجمات التى تظهر فى العالم، وتنشره المنظمة العالمية للتربية والعلوم والثقافة UNOSCO فى باريس، التابعة لهيئة الأمم المتحدة، ويظهر سنويا منذ عام ١٩٤٩ بعنوان: **Hndex Tram Translationum،** وتنشر فى الوقت نفسه ملازم فى شكل أجزاء صغيرة متوالية، تغطى الفترة ما بين أعوام ١٩٣٢، ١٩٣٩، وتقدم مجلة بابل Babel قائمة مصادر نقدية وممتازة، لكل المؤلفات عن الترجمة، بما فيها المعاجم، وذلك منذ عام ١٩٥٥. وينشر **الكتاب السنوى للأدب العام والأدب المقارن** منذ عام ١٩٦٠ قائمة سنوية بالكتب التى تمت ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية، بينما صنع الإيطاليون العكس، فصدرت فى روما **قائمة مصادر بالترجمات Repertorio Bibliografico delle traduzioni** وتضم الكتب الإيطالية التى ترجمت إلى اللغات الأجنبية، وصدرت الطبعة الثانية منه عام ١٩٦٠.

ولحسن الحظ فإن العربية لا تخلو من معين للباحث فى هذا المجال، لأن اهتمام مصر بالترجمة قديم، وإن كان دائما دون طموحنا وما نتمنى، بدأ مع فجر نهضتها على يد **محمد على الكبير،** وتناول عدد من الباحثين طبيعة هذه الترجمة، فدرسوا اتجاهاتها، ومناهجها، ومدى قربها أو بعدها من الدقة المطلوبة، فى مؤلفات نشروها،

أو أبحاث جامعية قاموا بها، وأكثر فائدة منها القوائم التى تضع بين يدى الباحث ما تمت ترجمته من الأعمال الأدبية فى مختلف اللغات إلى اللغة العربية.

ويجىء فى مقدمة هذه القوائم **الثبت البيبليو جرافى للأعمال المترجمة: ١٩٥٦ - ١٩٦٧**، وصدر فى القاهرة عام ١٩٧٢، وقام على إعداده **حسين بدران** وآخرون. وصدرت له تكملة عام ١٩٧٤ بعنوان: **الثبت البيبليوجرافى للأعمال المترجمة: ١٩٦٨ - ١٩٧٣**، طبعة مؤقتة. ويؤخذ على الأول منهما أن الأعمال المترجمة تدرج عادة تحت عنوانها فى اللغة العربية، وكثيرا ما يختلف عن العنوان الأصلى الذى ترجم عنه، ونلتقى بها أحيانا تحت اسم المؤلف، وأحيانا أخرى تحت اسم المترجم، ويذكر عنوان العمل المترجم فى لغته كثيرا، ويهمله أحيانا. أما فى التكملة فقد أهملوا العنوان المترجم عنه تماما، واكتفوا بالعنوان العربى، ويجىء تحت اسم المؤلف أحيانا، وتحت اسم المترجم أحيانًا أخرى، وقد يُهملان كلاهما. وهذا التقصير نفسه نجده فى **دليل المطبوعات المصرية: ١٩٤٠ - ١٩٥٦**، الذى أعده **أحمد منصور** وآخرون، وصدر عن قسم النشر فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة. ويؤخذ عليها كلها أنها لا تفرق غالبا بين الرواية والقصة القصيرة، وأنها أحيانا تدرج الروايات والمسرحيات من كافة اللغات فى قائمة واحدة، وقد تدرج مسرحية أو دراسة نقدية، عن طريق الخطأ، فى قوائم الروايات المترجمة.

وإذا تجاوزنا عن هذه الهفوات، فإن هذه القوائم تضع بين الباحث المقارن مادة خصبة، إذا أراد أن يقتحم مجال الترجمة دارسا، وهو مجال يدخل فى اهتمامات الأدب المقارن البارزة.

* * *

وتقدم المجلات المتخصصة فى الأدب المقارن للباحث الراغب عونا لا بأس به، وبعض هذه المجلات قديم، صدر فى الأعوام الأولى لنشأة هذا العلم، وأشرنا إليها من قبل ونحن نعرض لتاريخه، وتوقفت بعد قليل من صدورها، ومضى عليها زمن طويل، وأصبحت شيئا نادرا يصعب الوصول إليه على الطالب الأوربى، فضلا عن الطالب العربى، وهى على أية حال هامة بالنسبة لمن يدرس تاريخ العلم أو تطوره، ولكن الزمن تجاوز ما فيها مادة ومنهجا. وبعض هذه المجلات حديث نسبيا،

ويواصل الرحلة حتى يومنا، وهو ميسور لمن يبحث عنه، وفى متناول أى دارس أن يفيد منه.

أولى هذه المجلات وأجدرها بالذكر **مجلة الأدب المقارن** Litterature Comparée الفرنسية، وأسسها **بلد نسبر جيه وفان تيجيم** عام ١٩٢١، وأشرنا إليهـا فيـما مضى من صفحـات. **ومجلة الأدب المقـارن** Comparative Literature الأمريكية، وتصدر عن جامعة أوريجون فى الولايات المتحدة منذ عام ١٩٤٩، **ومجلة دراسات الأدب المقارن** Comparative Literature Studies، وصدرت فى البدء عام ١٩٦٤ عن جامعة ميرلاند، وفيما بعد أخذت تصدر عن جامعة إلينوس، ثم **مجلة أركاديا** Arcadia، وتصدر فى برلين منذ عام ١٩٦٦، وهذه المجلات كلها فصلية، تصدر أربع مرات فى العام.

وإلى جانب المجلات الفصلية هناك مجلات أخرى سنوية، وفى مقدمتها: **الكتاب السنوى للأدب العام والأدب المقارن**، وأشرنا إليه من قبل، ويضم طائفة من الأبحاث إلى جانب القسم الخاص بالمصادر، و **صحيفة الأدب المقارن** Journal of Canparative Literature وتصدر منذ عام ١٩٦١ عن جامعة جادابور فى كلكتا فى الهند، ومجلة Hikaka Bungaku، وهى يابانية وتصدر فى طوكيو منذ عام ١٩٥٨.

المصادر والمراجع

● المصادر العربية والمعرَّبة:

● **إبراهيم السعافين:** تطور الرواية العربية الحديثة فى بلاد الشام، ١٨٧٠ - ١٩٦٧، بغداد ١٩٨٠.

● **إبراهيم سلامة:** تيارات أدبية بين الشرق والغرب، خطة ودراسة فى الأدب المقارن، القاهرة ١٩٥٢.

● **إبراهيم عبد الرحمن:** بين القديم والجديد، دراسات فى الأدب والنقد، القاهرة ١٩٨٧.

- الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق.

● **أحمد إبراهيم الهوارى:** البطل المعاصر فى الرواية المصرية، دار المعارف ١٩٧٩.

- نقد المجتمع فى «حديث عيسى بن هشام»، دار المعارف ١٩٨١.

● **أحمد الحوفى:** تيارات ثقافية بين العرب والفرس، الطبعة الثالثة ١٩٧٨.

● **إدوارد جرانفيل براون:** تاريخ الأدب فى إيران، من الفردوسى إلى السعدى، ترجمة إبراهيم أمين الشواربى، القاهرة ١٩٥٤ م.

● **أريك بنتلى:** المسرح الحديث، ترجمة محمد عزيز رفعت، القاهرة ١٩٦٥.

● **بنديتو كروتشه:** علم الجمال، ترجمة نزيه الحكيم، دمشق ١٩٦٣.

- المجمل فى فلسفة الفن، ترجمة سامى الدروبى، القاهرة ١٩٤٧.

● **بيريل سمالى:** المؤرخون فى العصور الوسطى ، ترجمة د. قاسم عبده قاسم، دار المعارف ١٩٧٩.

● **جوستاف لانسون:** تاريخ الأدب الفرنسى، الجزء الثانى، ترجمة الدكتور محمود قاسم، القاهرة ١٩٦٢.

● **جورج لوكاش:** دراسات فى الواقعية الأوربية، ترجمة أمير إسكندر، القاهرة ١٩٧٢.

● **حسام الخطيب:** الرواية السورية فى مرحلة النهوض، ١٩٥٩ - ١٩٦٧، القاهرة ١٩٧٥.

● **حسين مجيب المصرى:** فى الأدب الإسلامى، فضولى البغدادى أمير الشعر التركى القديم، القاهرة ١٩٦٧.

- فى الأدب العربى والتركى، دراسة فى الأدب الإسلامى المقارن، القاهرة ١٩٦٢.

- فى الأدب الشعبى الإسلامى المقارن، القاهرة ١٩٨٠.

● **حمدى السكوت:** أعلام الأدب المعاصر فى مصر، طه حسين، الطبعة الثانية ١٩٨٢.

- أعلام الأدب المعاصر فى مصر، عباس محمود العقاد، مجلدان، القاهرة ١٩٨٣.

● **داود سلوم:** دراسات فى الأدب المقارن التطبيقى، بغداد ١٩٨٤.

● **رجاء عبد المنعم جبر:** رحلة الروح بين ابن سينا وسنائى ودانتى.

● **رجاء عيد:** دراسة فى لغة الشعر، رؤية نقدية، ١٩٧٩.

● **رمسيس عوض:** شكسبير فى مصر، القاهرة ١٩٨٦.

- دراسات تمهيدية فى الرواية الإنجليزية المعاصرة، دار المعارف.

● **سامية أحمد أسعد:** فى الأدب الفرنسى المعاصر، القاهرة ١٩٧٦.

● **سعد ظلام:** الحكاية على لسان الحيوان فى شعر شوقى، القاهرة ١٩٨٢.

● **صبرى مسلم حمادى:** أثر التراث الشعبى فى الرواية العراقية الحديثة، بيروت ١٩٨٠.

● **صلاح رزق:** القصة القصيرة، دراسة نصية لتطور الشكل الفنى منذ النشأة حتى سنة ١٩٥٢.

● **صلاح فضل:** نظرية البنائية فى النقد الأدبى، القاهرة ١٩٧٨.

● **الطاهر أحمد مكى:** ملحمة السيد، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣.

- الشعر العربى المعاصر، روائعه ومدخل لقراءته، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥.

- القصة القصيرة، دراسة ومختارات، الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥.

- **طه فوزى**: من الأدب الإيطالى، القاهرة ١٩٦٢.
- **طه وادى**: مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، مكتبة النهضة ١٩٧٢.
- **عبدالإله أحمد**: نشأة القصة وتطورها فى العراق، ١٩٠٨ - ١٩٣٩، بغداد ١٩٦٩.
- **عبد الحميد إبراهيم**: القصة اليمنية المعاصرة، ١٩٣٩ - ١٩٧٦، بيروت ١٩٧٧.
- **عبد الرحمن بدوى**: التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية، دراسات لكبار المستشرقين، الطبعة الثالثة، القاهرة ١٩٦٥.
- **عبد الرزاق حميدة**: فى الأدب المقارن، القاهرة ١٩٤٨.
- **عبد اللطيف عبد الحليم**: المازنى شاعرا، القاهرة ١٩٨٥.
- **عبد المحسن طه بدر**: الرؤية والأداة، نجيب محفوظ، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤.
  - تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر، دار المعارف ١٩٦٣.
- **عمر الدسوقى**: المسرحية، نشأتها، وتاريخها وأصولها، الطبعة الخامسة، القاهرة ١٩٧٠.
- **فاطمة موسى**: بين أدبين، دراسات فى الأدب الإنجليزى والأدب العربى، القاهرة ١٩٦٥.
- **فرناندو دى لاجرانخا**: مقامات ورسائل أندلسية، نصوص ودراسات، ترجمة عبد اللطيف عبد الحليم، القاهرة ١٩٨٥.
- **فينسان، م. لابى سى.**: نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة الدكتور حسن عون، الطبعة الثانية، الإسكندرية ١٩٧٨.
- **قاسم عبده قاسم**: الرؤية الحضارية للتاريخ عند العرب والمسلمين، القاهرة ١٩٨٢.
- **مارك سلونيم**: مجمل تاريخ الأدب الروسى، ترجمة صفوت عزيز جرجس، القاهرة ١٩٦٧.
- **محسن جاسم الموسوى**: الوقوع فى دائرة السحر، ألف ليلة وليلة فى نظرية الأدب الإنكليزى، ١٧٠٤ - ١٩١٠، الطبعة الثانية، بغداد ١٩٨٦.

- **محمد أبو الأنوار**: مصطفى لطفى المنفلوطى، حياته وأدبه، الجزء الثانى، القصة فى أدبه، دراسة تحليلية مقارنة، القاهرة ١٩٨٣.
- **محمد حسن عبدالله**: الواقعية فى الرواية العربية، دار المعارف ١٩٧١.
- **محمد زكريا عنانى**: فى الأدب الحديث، دراسات ونصوص.
- **محمد غنيمى هلال**: الأدب المقارن، ط ٣، القاهرة ١٩٦٢.
- **محمد فتوح أحمد**: الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧.
- **محمد مصايف**: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الجزائر ١٩٨٣.
- **محمد مندور**: نماذج بشرية، القاهرة ١٩٥١.
- **محمود أمين العالم**: تأملات فى عالم نجيب محفوظ، القاهرة ١٩٧١.
- **محمود الربيعى**: قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ، القاهرة ١٩٧٣.
- **محمود قاسم**: المنطق الحديث ومناهج البحث، الطبعة السادسة، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٠.
- **مصطفى سويف**: الأسس النفسية للإبداع الفنى، دار المعارف ١٩٥٩.
- **نورمان ف. كانتور**: التاريخ الوسيط، قصة حضارة: البداية والنهاية، ترجمة دكتور قاسم عبده قاسم، القاهرة ١٩٨١.
- **هنرى برجسون**: الطاقة الروحية، ترجمة سامى الدروبى، القاهرة ١٩٧١.

● المصادر الأجنبية:

- **Adam, Antoine,:** "Ouvertures sur le Xvlle siécle" , Histoire des littèratures, Paris 1958.
- **Al bérès, R.- M.:** Histoire du roman moderne, Paris 1962.
  - Métamorphoses du roman, Paris 1966.
- **Amoros, Andrés:** Introducción a la novela Contemporanea, Madrid 1966.
- **Ayrault, Roger:** La genése du romantisme allemand, Paris 1961.
- **Bemol, Mauricio:** La littérature Française du XXéme siécle". Trad. espanola, Buenos Aires 1960.
- **Bonet, Carmelo M.:** Escuelas literarias, Bueno Aires, 1953.
- **Brandes Georg:** Las grandes corrientes de la Literatura en el Siglo XIX, Buenos Aires 1946.
- **Bray, René:** La Formation de La doctrine classique en France, Paris 1957.
- **Cioranescu, Alejandro:** Principios de Literatura Comparada, Laguna - Espana, Tenerife 1964.
- **Curtius, E. R.:** Literatura europea y Edad Media Latina, México 1955.
- **Cysars, H.:** "El principio de los periodos" en la ciencia literararia, México 1946.
- **Deloffre, Frédéric:** La nouvelle en France à l'âge classique, Paris 1967.
- **Diaz - Plaja, G.:** El estudio de la literatura (los método históricos), Barceelona 1963.
- **Friedrich, Hugo:** Estructura de la lirica moderna, Barcelona - Espana 1958.
- **Frederic loliée:** I Évolution historique des littératures, histoire des littérature comparées, des origins au xxe. siécle, Paris 1904. Trad. espanala 1905.
- **Gamberini Spartaco:** Orientamenti di letteratura inglese. Trad. espanola, Buenos Aires 1961.
- **Girard, René:** Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris 1961.
- **Guyard, M. - F.:** La littérature comparée, Paris 1958.
- **Etiemble, René:** Comparaison n'est pas raison, la Crise de la littérature comparée, Paris 1963.
- **Lanson, G.:** Études d'histoire littérataire, Paris 1929.
- **Lapesa Melgar, Rafael:** Introducción a los estudios literarios, Salamanca - España 1966.
- **Lida, R.:** «Periodos y generaciones en historia literaria», en Letras Hispánicas, México 1958.
- **Lukács, Georges:** La théorie du roman, Paris 1963.
  - Le roman historique, Paris 1965.
- **Magny, Cloude - Edmonde:** Histoire du roman français depuis 1918, Paris 1950.

- L'âge du roman américin, Paris 1948.
- **Marias, Julián:** El método histórico de las generaciones, Revista de Occidente, Madrid 1949.
- **Mauriac, Claude:** La littérature contemporaine, Paris 1958.
- **Peyre, Henri:** Les géneration littéraires, Paris 1948
- **Petersen, J:** «Las generaciones literarisa» Filosofia de la ciencia literaria, México 1946.
- **Pichois, Claude et Rousseau, André - M.:** La littérature comparée, Paris 1967.
- **Poulet, G.:** Trois essais de mythologie romantique, Paris 1966.
- **Ritchie, J. M.:** Periods in german literature, London 1966.
- **Sansone, Mario:** Orientament; della letteratura italiana, Trad. española Buenos Aires 1963.
- **Silva, V.M.P. de Aguiare:** Teoria da literatura, Coimbra – Portugal 1968.
- **Spinucci, Pietro:** La letteratura Americana del 1900. Trad española, Buenos Aires 1962.
- **Staiger, Emil:** Conceptos fundamentales de poética, Madrid 1966.
- **Tacca, O'scar:** La historia literaria, Madrid 1968.
- **Taine. H.:** Histoire de la littérature anglaise, Paris 1895. (Trad. española, Buenos Aire 1945).
- **Thibaudet, Albert:** Réflexions sur Le roman, Paris 1938.
- **Valbuena Partt, Angel:** La novela pocaresca española, Madrid 1963.
- **Van Tieghem, Paul:** Le mouvement romantique (Angleterre – Allemagne – Italie – France), Paris 1968.
  - Le préromantisme, Paris 1960.
  - Le romantisme dans la littérature européenne, Paris 1948.
  - Histoire littéaire de l'Europe et de l'Amérique, de la Renaissance à nos Jours, Paris 1941. Trad española, Madrid 1951.
  - La Littérature Comparée, Paris 1931.
- **Van Tieghem, Philippe:** Petite histoir des grandes doctrines littéaires en France, Paris 1960.
- **Wehrli, Max:** Allgemeine literaturwissenschaft, Trad española, Buenos Aires 1966.
- **Weisstein, Ulrich:** Einführungin die Vergleichende Literaturwissenschaft, Stuttgart 1975. Trad española, Barcelona 1975.
- **Wellek, René:** Concepts of Criticism, trad española, Caracas – Venezuela, 1968.
  - A History of Modern Criticism (175 - 1950), trad. española, Madrid 1959 - 1972.
  - Theory of literature, trad. española, Madrid 1966.
- **Zamora Vicente, Alonso:** Oué es la novela picaresca, Buenos Aries – Argentina 1962.

كشّاف الأعـلام

● فى الترتيب الهجائى لا يؤخذ فى الاعتبار أداة التعريف ولا «أم» أو «أبو» أو «ابن».

(ب)

(ت)

(ث)

(ج)

(د)

(ر)

(ز)

(س)

(غ)

(ف)

(ل)

(م)

(و)

(ى)

فهرس

الصفحات

كتب أخرى للمؤلف

- **امرؤ القيس، حياته وشعره**
  الطبعة الخامسة، دار المعارف، ١٩٨٤ م
- **دراسة فى مصادر الأدب**
  الطبعة السادسة، دار المعارف، ١٩٨٤ م
- **ملحمة السّيد، دراسة مقارنة**
  الطبعة الثالثة، دار المعارف، ١٩٨٣ م
- **مع شعراء الأندلس والمتنبى**
  ترجمة لكتاب المستشرق الإسبانى إميليو غرسية غومث، الطبعة الرابعة، دار المعارف، ١٩٨٥ م
- **بابلو نيرودا، شاعر الحب والنضال**
  دار روز اليوسف، ١٩٧٤ م. [نفد وتعاد طباعته الآن]
- **طوق الحمامة لابن حزم، تحقيق**
  الطبعة الرابعة، دار المعارف، ١٩٨٥ م
- **دراسات عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة**
  الطبعة الثالثة، دار المعارف، ١٩٨٢ م
- **القصة القصيرة، دراسة ومختارات**
  الطبعة الرابعة، دار المعارف، ١٩٨٥ م
- **الشعر العربى المعاصر، روائعه ومدخل لقراءته**
  الطبعة الثالثة، دار المعارف، ١٩٨٥ م
- **الحضارة العربية فى إسبانيا**
  ترجمة لكتاب المستشرق الإسبانى ليفى بروفنسال، الطبعة الثانية، دار المعارف، ١٩٨٤ م

● **الفن العربي في إسبانيا وصقلية**

ترجمة لكتاب المستشرق الألماني فون شاك، الطبعة الثانية، دار المعارف، ١٩٨٤ م

● **التربية الإسلامية في الأندلس، أصولها المشرقية، وتأثيراتها الغربية**

ترجمة لكتاب المستشرق الإسباني خوليان ريبيرا، دار المعارف، ١٩٨٠ م

● **الأخلاق والسير في مداواة النفوس لابن حزم (تحقيق)**

دار المعارف، ١٩٨٢ م

● دراسات أندلسية،

الطبعة الثالثة، دار المعارف ١٩٨٧م.

رقم الإيداع		١٩٨٨ / ٤٤١٣
الترقيم الدولي	٩٧٧-٠٢-٢٥١٧-٧	ISBN

٣ / ٨٧ / ١٣

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)